

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2016

Marek Müller

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Heinrich Ignac Biber – Requiem ex F con terza minore

Marek Müller

Vedoucí práce: Mgr. & MgA. Marek Valášek, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní zaměření: Hudební výchova/sbormistrovství

2016

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Heinrich Ignac Biber – Requiem ex F con terza minore vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

.....

podpis

Poděkování

Za cenné rady, přínosné konzultace, velkou trpělivost a tvůrčí inspiraci do dalších sbormistrovských let děkuji doktoru Marku Valáškoví. Díky patří i všem přátelům a známým, kteří moudrou radou a dobrým slovem dopomohli ke zdárnému dokončení této práce. Velký vděk směřuji i směrem k Brixioho komornímu souboru Teplice, s nímž jsem během svého pětiletého působení v pozici dirigenta Requiem in f dvakrát provedl.

Anotace

Bakalářská práce se zabývá analýzou Requiem in f Franze Ignace Bibera po stránce interpretační, obsahové a formální. Je rozdělena do 4 hlavních kapitol. První zachycuje život Franze Ignace Bibera a zasazuje jej do historického kontextu. Druhá kapitola stručně nastiňuje obsah jednotlivých částí zádušní mše. Třetí se věnuje samotnému rozboru díla jak po stránce hudební, tak i duchovního obsahu. Čtvrtou kapitolu tvoří návrh interpretace analyzované skladby, na které navazují autorovy zkušenosti s nácvičkou a provedením díla.

Klíčová slova

Heinrich Ignac Biber – Životopis - Requiem in f – Zádušní mše – Analýza

Anotation

Bachelor's thesis deals with the analysis of the Requiem in f Franz Ignace Biber after the interpretation, content and formal. It is divided into four main chapters. The first recorded life Franz Ignace Biber and advocated it in historical context. The second chapter briefly outlines the various parts of the memorial service. The third is dedicated to the analysis of both the musical and spiritual content. The fourth chapter of a draft interpretation of the song, which are the author's experience with practice and construction work.

Key words

Heinrich Ignac Biber – CV - Requiem in f – A memorial service – Analysis

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Biografie.....	8
2. 1. Shrnutí pramenů.....	8
2. 2. Mládí a vzdělání.....	9
2. 3. Osobní život: sňatek a potomci, návštěva rodiště, úmrtí.....	11
2. 4. Působení v kapele knížat Eggenbergů.....	13
2. 5. Působení u rodu z Lichtensteina-Castelcornu v Kroměříži.....	14
2. 6. Salcburk.....	16
3. 1. Requiem v liturgii.....	18
3. 2. Requiem v hudbě.....	19
3. 3. Části Requiem.....	21
3. 3. 1. Introitus - Kyrie.....	21
3. 3. 2. Dies irae.....	21
3. 3. 3. Offertorium.....	23
3. 3. 4. Sanctus - Benedictus.....	24
3. 3. 5. Agnus Dei – Communio.....	25
3. 3. 6. Shrnutí.....	26
4. Analytická část.....	26
4. 1. Introitus – Kyrie.....	27
4. 2. Dies irae.....	29
4. 3. Offertorium.....	32
4. 4. Sanctus, Benedictus.....	34
4. 5. Agnus Dei - Communio.....	36
5. Návrh interpretace.....	39
5. 1. Introitus – Kyrie.....	39
5. 2. Dies irae.....	42
5. 3. Offertorium.....	47
5. 4. Sanctus benedictus.....	51
5. 5. Agnus Dei – Communio.....	54
5. 6. Shrnutí.....	56
6. Závěr.....	58
7. Použité zdroje.....	59
8. Přílohy.....	61

1. Úvod

Bakalářská práce s názvem *Heinrich Ignac Biber – Requiem ex F con terza minore* se snaží stručně obsáhnout životopis tohoto českého barokního skladatele a popsat Requiem in f po stránce formální a obsahové. Vrcholnou kapitolou pak bude návrh interpretace, která se opírá o autorovy zkušenosti a poznatky během provádění tohoto díla. Na přiloženém CD je nahrávka z živého vystoupení Brixioho komorního souboru Teplice ze dne 9. 6. 2014, na které jsme se se sborem připravovali pět měsíců a rovněž jsem soubor na koncertě i řídil, takže uvedený návrh interpretace se na tomto provedení odráží.

2. Biografie

2. 1. Shrnutí pramenů

Úvodem je třeba předeslat, že tato životopisná kapitola se snaží shrnout dostupné informace z množství nashromážděných zdrojů a podat přehledný výklad o skladatelově životě, který bude opřený o obdobné biografické stati, autorů zabývajících se tématem podrobně.

Především si musíme uvědomit, že významným faktorem pro přijetí a hodnocení Biberova života a díla je spor o jeho národnost. Ve skladatelově době, tj. v 17. století, se ještě o národnostní příslušnosti příliš nehovořilo, avšak pozdější vznik národních hnutí měl zřejmě následně vliv na přijímání tohoto skladatele¹ v různých oblastech. Přestože se narodil v českých zemích, je považován především za vůdčí osobnost německé houslové školy, a to zásluhou německých a rakouských badatelů.² Přesto se díky místu jeho původu v literatuře setkáme i s jeho označením jako Čecha, tak se píše např. v anglickém pramenu, naproti tomu Vysloužil jej ve svém Hudebním slovníku pro každého zase označuje za Rakušana, apod. Clements dále hovoří o faktu, že česká hudebně historická věda se Biberově osobnosti věnovala jen velice málo, a to až do posledních tří desetiletí dvacátého století.³

¹ CLEMENTS, James. Penetrating the Mysteries. In: Heinrich Biber Homepage [online] 2001 [cit. 29.10.2016]. Dostupné z <<http://www.bluntinstrument.org.uk/biber/penetrating.htm>>.

...The problems of Biber's nationality have had an impact on his reception, particularly during the nineteenth and twentieth centuries. ...*Problém Biberovy národnosti měl dopad na jeho přijetí, především během 19. a 20. století*

² Clements (viz předchozí odkaz): ...was by German or Austrian scholars, who championed Biber as the leader of the German school of violin playing. ...*byl německými a rakouskými učiteli povýšen na vůdčí osobnost německé školy houslové hry.*

³ Clements (viz předchozí odkaz): ...Biber was written about very little in Czech music histories until the last thirty or so years of the twentieth century. ...*O Biberovi se v české hudební history psalo velmi málo až do posledních přibližně 30 let 20. století*

2. 2. Mládí a vzdělání

Heinrich⁴ Ignaz Franz Biber, později, po povýšení do šlechtického stavu (viz níže), von Bibern, se narodil 12. srpna 1644 ve Stráži pod Ralskem⁵. Jeho otec Martin Biber byl podle dostupných pramenů patrně lovčím na panství hrabat z Lichtensteina-Castelcornu (Kapsa)⁶, jak uvádějí Dann a Sehnal⁷, v té době na panství vládl hrabě Maxmilián, který byl bratrem olomouckého biskupa Karla II.⁸ z Lichtensteina-Castelcornu. Jeho matkou byla Marie Biberová, rozená Schulzová, jak nalezneme v citaci matričního záznamu v pramenu Biberova hudební Stráž.⁹

Při bádání o skladatelově dětství narážíme na nedostatek pramenů a spíše na spekulace nežli doložená fakta. Přestože informace chybí, autoři předkládají různé teorie o Biberově vzdělání, z ranějšího mládí se jedná patrně o domněnky na základě místa jeho pobytu a působení, například podle Danna a Sehnala mohl navštěvovat hodiny u Wiegarda Knöffeho, varhaníka působícího ve skladatelově rodišti. Ve více pramenech se také stekáme s teorií, že navštěvoval jezuitské gymnázium v Opavě¹⁰, jak předpokládají opět Dann a Sehnal a dále například Kapsa¹¹, opět na základě lokality v souvislosti s regionálním rozšířením sféry vlivu šlechtického rodu z Lichtensteina-Castelcornu. Je na snadě, že se z logiky věci těmto autorům jeví z hlediska lokace a patrných studijních ambicí Biberovy rodiny tento ústav pravděpodobný, Dann a Sehnal i na základě skutečnosti, že byl Biber již tehdy v bližším přátelském kontaktu s Pavlem Josefem Vejvanovským, který studovalna téže škole , jak uvádí například Vysloužil.¹²

⁴ některé prameny uvádějí českou podobu jména Jindřich

⁵ tehdy s německým názvem Wartenberg am Roll

⁶ KAPSA. Václav BIBER, Heinrich Ignaz Franz. In: MACEK, Petr a Mikuláš BEK. Český hudební slovník osob a institucí. Brno: Masarykova univerzita, 2003, str. 478-479

⁷ DANN, Elias, SEHNAL, Jiří. Biber, Heinrich Ignaz Franz von. In: Grove [online] 2014 [cit. 29.10.2016]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03037?q=biber&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>.

⁸ Zkrácená genealogie rodu je dostupná na: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Lichtenštejn-Kastelkornové>

⁹ Biberova hudební Stráž. [Stráž pod Ralskem: Biberova společnost?], 2004.

¹⁰ v anglickém textu je jméno města uvedeno v tehdy užívané německé podobě Troppau

¹¹ oba prameny odkazy viz předchozí odkazy KAPSA a DANN/SEHNAL

¹² Pavel Josef Vejvanovský, viz VYSLOUŽIL, Jiří. Hudební slovník pro každého II. Vizovice: Lípa - A.J.Rychlík, 2001, ISBN 80-86093-23-9, str. 572-573

S tímto u nás patrně slavnějším skladatelem, svým současníkem, byl Biber v kontaktu i v dalších obdobích svého života, Setkali se v kapele rodu z Lichtensteina-Castelcornu v Kroměříži, kde Vejvanovský rovněž působil. Většina pramenů, například již zmínění Dann a Sehnal uvádí, že Vejvanovský byl vrchním kapelníkem (director of the Kapelle)¹³, jako o kapelníkovi o něm hovoří i Kapsa. Vysloužil¹⁴ naproti tomu tvrdí, že Vejvanovský po Biberově odchodu kapelu sice řídil, avšak titulu vrchního kapelníka nikdy nedosáhl. V hesle o Biberovi však Vysloužil také neuvádí, že byl kapelníkem, zaměstnán byl jako komorník a hudebník (Kammerdiener und Musicus), hrál na housle a violu da gamba.¹⁵ V pramenech se rovněž dočteme o nepřerušném kontaktu s Vejvanovským i po Biberově odchodu z Kroměříže (viz níže) až do Vejvanovského smrti v roce 1693.¹⁶ Do Kroměříže také, jak vyplývá z dostupných zdrojů, až do té doby posílal svoje skladby, a to patrně nejen jako výraz přátelství k Vejvanovskému a ve snaze zůstat v kontaktu s tamějším hudebním děním, ale rovněž se snahou zlepšit si pohnutý vztah k olomouckému biskupovi Karlu II. Z Lichtensteina-Castelcornu, jehož služby opustil bez jeho svolení při služební cestě (viz níže), a získat tak dodatečně propouštěcí listinu.¹⁷

Další opět pouze nepotvrzenou epizodou z kategorie Biberova vzdělání je možnost, že se ve Vídni učil u houslisty a baletního¹⁸ skladatele Johanna Heinricha Schmelzera¹⁹, se kterým se znal, což předpokládají Dann a Sehnal, Kapsa i Vysloužil. Clements ještě píše o Italovi Antoniu Bertalim, který je byť nepotvrzeným, jedním z možných Biberových učitelů.²⁰

¹³ DANN, Elias, SEHNAL, Jiří. Biber, Heinrich Ignaz Franz von. In: Grove [online] 2014 [cit. 29.10.2016]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03037?q=biber&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>.

¹⁴ VYSLOUŽIL, Jiří. Hudební slovník pro každého II. Vizovice: Lípa - A.J.Rychlík, 2001, ISBN 80-86093-23-9

¹⁵ Vysloužil (viz předchozí odkaz), str. 41

¹⁶ KAPSA. Václav BIBER, Heinrich Ignaz Franz. In: MACEK, Petr a Mikuláš BEK. Český hudební slovník osob a institucí. Brno: Masarykova univerzita, 2003.

¹⁷ DANN, Elias, SEHNAL, Jiří. Biber, Heinrich Ignaz Franz von. In: Grove [online] 2014 [cit. 29.10.2016]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03037?q=biber&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>.

¹⁸ Hintermaier

¹⁹ VYSLOUŽIL, Jiří. Hudební slovník pro každého II. Vizovice: Lípa - A.J.Rychlík, 2001, ISBN 80-86093-23-9, str. 470

²⁰ Clements: ...It is often suggested that Biber studied in Vienna with the violinist composer Johann Heinrich Schmelzer or the Italian Antonio Bertali. This has never been proved ...*Častým předpokladem*

Konkrétnější údaje, oproti informacím o Biberovu vzdělávání, máme o jeho díle, jeho první skladba se datuje rokem 1663, tedy z doby, kdy bylo skladateli 19 let. Jedná se o *Salve Regina* v rukopisu kroměřížského kryptogramisty.²¹

2. 3. Osobní život: sňatek a potomci, návštěva rodiště, úmrtí

Jak uvádí Václav Kapsa, Biberovy další kontakty s českými zeměmi po jeho odchodu z Kroměříže do Salcburku nejsou známy s výjimkou návštěvy rodiště v roce 1692²², kam odcestoval z důvodu rodinné události, neboť jeho žena Marie (viz níže) se měla stát kmotrou jeho synovci. Ohledně jeho dalších rodinných záležitostí, především vztahu s rodiči nejsou informace dostupné, Hintermaier pouze zmiňuje, že ve skladatelově rodišti, Stráži pod Ralskem, 2. ledna 1684 ve věku 60 let zemřela Biberova matka, není známo, kdy a kde zemřel skladatelův otec.²³

Po usazení se v Salcburku se podle mnohých životopisných zmínek postupně zlepšovalo Biberovo postavení, finanční i společenské situace, což skladateli pravděpodobně umožnilo rozvinout i svůj osobní život a založit rodinu. 30. května 1672 se v Hellbrunu²⁴ oženil s Marií Weissovou, dcerou obchodníka z Halleinu²⁵, K učinění tohoto kroku nejspíš přispěla výše jeho tehdejšího výdělku. Kromě stabilního příjmu měl i k dispozici byt a zajištěnou stravu.²⁶

²¹ SEHNAL, Jiří. Pavel Vejvanovský a biskupská kapela v Kroměříži. Kroměříž: Muzeum Kroměřížska, 1993, 112 s. ISBN 80-900031-2-5., str. 43

Pozn.: Autor vysvětluje, že termínem kroměřížský kryptogramista označujeme pisatele skupiny rukopisů v Liechtensteinově sbírce, jehož písmo se vyznačuje jednotnými, výraznými rysy, například komplikovaným tvarem houslového klíče, a který občas při psaní titulních listů používal tajného písma

²² KAPSA, Václav BIBER, Heinrich Ignaz Franz. In: MACEK, Petr a Mikuláš BEK. Český hudební slovník osob a institucí. Brno: Masarykova univerzita, 2003.

²³ Hintermaier

²⁴ DANN, Elias, SEHNAL, Jiří. Biber, Heinrich Ignaz Franz von. In: Grove [online] 2014 [cit. 29.10.2016]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03037?q=biber&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>.

²⁵ Hallein je město poblíž Salcburku, Dann a Sehnal uvádějí, že otec Biberovy manželky byl občanem Salcburku (...he married Maria Weiss, daughter of a merchant and citizen of Salzburg. ...vzal si Marii Weissovou, dceru obchodníka a občana Salcburku)

²⁶ SEHNAL, Jiří. Pavel Vejvanovský a biskupská kapela v Kroměříži. Kroměříž: Muzeum Kroměřížska, 1993, s. 45.

Ze sňatku vzešlo mnoho potomků, z nichž se dospělého věku dožili pouze čtyři. Další informace o těchto Biberových potomcích podávají Dann a Sehnal v následujícím úryvku z biografie v Groove:

„Biber měl jedenáct dětí, z nichž pouze čtyři se dožily dospělého věku: synové, Anton Heinrich (1679–1742) a Karl Heinrich (1681– 1749) a dcery Maria Cäcilia (nar. 1674) and Anna Magdalena (1677–1742). Všichni čtyři byli hudebně nadaní a od otce se jim dostalo kvalitního hudebního vzdělání. Oba synové byli houslisty na salcburském dvoře a Karl Heinrich, ..., nadanější ze dvou bratrů, povýšil na zástupce kapelníka v roce 1714 a kapelníka v roce 1743. Biberova dcera Anna Magdalena vstoupila v roce 1696 do kláštera benediktinek v Nonnbergu. Dobrá zpěvačka a též houslistka Maria Rosa Henrica (jméno přijaté Annou Magdalenou v řeholním životě) se ve svém klášteře stala vedoucí novic a byla pověřena vedením klášterního sboru a kapely v roce 1727. Biber zkomponoval a řídil Missu sancti Henrici pro její investituru 15. července 1697. Jako vyučující zpěvu používala Maria Rosa Henrica příručku svého otce-Singfundament. Její starší sestra Maria Cecilia byla rovněž řádovou sestrou, a to v klášteře sv. Kláry v Meranu.“ (Dann/Sehnal, 2014)²⁷

Z citovaného úryvku je zřejmé, že jeho děti byly hudebně činné, především z nich vynikl pozdější salcburský kapelník Karl Heinrich Biber, o kterém nalezneme rovněž četné biografické stati, například z pera Thomase Hochradnera v tomtéž pramenu, pro který čerpáme v případě otce.²⁸

V pozdějším Biberově životě nalézáme mnoho pozitivních změn. Vedle trvale stoupajícího platu a postavení v kapele arcibiskupského dvora při jeho působení v Salcburku především dosažení vyššího společenského postavení povýšením do

²⁷ originální výňatek ze stati: Biber had 11 children, only four of whom survived childhood: his sons Anton Heinrich (1679–1742) and Karl Heinrich (1681– 1749) and his daughters Maria Cäcilia (b 1674) and Anna Magdalena (1677–1742). They were all musically gifted and received a good musical education from their father. Both sons were violinists at the Salzburg court, and Karl Heinrich, the more gifted of the two, rose to become deputy Kapellmeister in 1714 and Kapellmeister in 1743. Biber's daughter Anna Magdalena entered the Benedictine convent of Nonnberg in 1696. A fine alto singer and violinist, Maria Rosa Henrica (the name taken by Anna Magdalena in religious life) became mistress of the novices in her convent, and was appointed director of its choir and Kapelle in 1727. Biber composed and directed his *Missa S Henrici* for her investiture as a nun on 15 July 1697. As a singing teacher, Maria Rosa Henrica made use of her father's manual, the *Singfundament*. Her elder sister Maria Cäcilia was also a nun, in the convent of S Clara in Merano

²⁸ Clements (viz předchozí odkazy)

šlechtického stavu. Nejprve byl oceněn zlatým řetězem za své vystoupení před císařem. O postoupení mezi šlechtice žádal poprvé poté, co hrál před císařem Leopoldem v roce 1681, císař však jeho tehdejší žádost zamítl. Vyhověl mu až o 9 let později na jeho další žádost a udělil mu titul rytíře s titulem Biber z Bibernů (Biber von Bibern).²⁹ Bezprostředně poté se mu, jak píše Dann a Sehnal, dostalo ještě další pocty v domovském Salcburku, a sice udělení vysoké hodnosti panovnického správce³⁰ arcibiskupem Thunem, nástupcem prvního Biberova salcburského zaměstnavatele Maxmiliána Gandolpha Khüenbura.³¹ O tom, jakou kariéru Biber během svého života vybudoval, svědčí také vývoj jeho příjmů. Podle všeho byly Biberovy výdělky na svoji dobu slušné, tak soudí Sehnal o jeho platech kolem 100 zlatých ročně v Kroměříži a z počátku v Salcburku, které se lišily pouze mírně oproti jeho výdělkům v pozdějším období. Ke zvyšování Biberova příjmu přispěly s postupem času mnohé okolnosti, jednak rozšiřování jeho povinností u dvora, patrně také s přispěním šíření jeho hudebního věhlasu a následně povýšením do šlechtického stavu.

O detailech Biberova úmrtí se dočteme v Gilmanově dizertaci³², datuje se 3. května 1704, skladatel byl poté pochován na opatském chrámovém hřbitově u sv. Petra v Salcburku. Jelikož nebyl nalezen náhrobní kámen, domívá se Geryk³³, jak píše ve své stati, že byl v souladu s dobovou zvyklostí pochován do kolektivního hrobu.

2. 4. Působení v kapele knížat Eggenbergů

Mnozí autoři hovoří o této krátké epizodě v Biberově kariéře. Jak píše Kapsa, dokazuje to zmínka ve Schmelzerově korespondenci z doby Biberovy návštěvy Českého Krumlova. Nějaký čas tedy byl činný jako hudebník u Johanna Seyfrieda z Eggenbergu ve Štýrském Hradci³⁴, na čemž se shodují Kapsa³⁵ a rovněž Hintermaier, který říká, že

²⁹ Dann/Sehnal

³⁰ v originále *high lord steward*, název je odvozen od obdobné funkce na britském královském dvoře, viz https://en.wikipedia.org/wiki/Lord_Steward

³¹ Dann/Sehnal

³² GILMAN, Kurt Ardee. The importance of scordatura in The Mystery Sonatas of Heinrich Biber. Lubbock, 1977. Dizertační práce. Texas Tech University, s. 9.

³³ GERYK, Jan. Houslové dílo Jindřicha Ignáce Františka Bibra. Praha: Filosofická fakulta University Karlovy, 1948, s. 32.

³⁴ rakouský Graz

³⁵ Kapsa

tam musel působit a setkat se s Philippem Jakobem Ritterem.³⁶ Zatímco Dann a Sehnal pouze uvádějí, že se s ním znal, Hintermaier navíc spekuluje, zda se přes Rittera Biber neseznámil s Vejvanovským, se kterým se však mohl setkat už dříve, na jezuitské škole (viz výše).

Bohužel se z pramenů o tomto skladatelově životním období nedozvídáme nic bližšího. Lze se domnívat, že do služeb u rodu Eggenbergů odešel na základě přímého setkání s touto rodinou v Českém Krumlově, kde byl honorován jednorázovým platem dvacet pět zlatých Johannem Kristianem Eggenbergem, jak píše Sehnal³⁷. Následně však, jak již bylo zmíněno, pracoval pro jeho bratra Johanna Seyfrieda³⁸ ve Štýrském Hradci.

2. 5. Působení u rodu z Lichtensteina-Castelcornu v Kroměříži

K této etapě Biberova života podává podrobnější informace především Jiří Sehnal v monografii o Vejvanovském a kroměřížské biskupské kapele.

Sehnal uvádí Biberův příchod do tohoto působiště na základě datace jedné z jeho skladeb - sonáty pro šest trumpet a varhany, podle Sehnala také proto, že se tímto dílem chtěl u dvora dobře uvést, neboť v jeho kapele byli vynikající trubači.³⁹

Biber byl přijat do funkce komorníka a hudebníka, hráče na smyčcové nástroje, jak již bylo zmíněno (viz výše). O dalších jeho povinnostech, ke kterým byl u dvora vázán, se mnoho nedozvídáme, pouze Sehnal doplňuje, že existuje dochovaný, Biberem podepsaný formulář o slibu mlčenlivosti ve věcech, které v knížecím bydlišti vyslechne.⁴⁰

Přestože měl v tomto zaměstnání pravděpodobně velmi slušný plat, Sehnal uvádí 100 zlatých ročně, místo po velmi krátké době, koncem léta 1670, opustil, i přesto, že měl v následujícím působišti v Salcburku plat pouze o 20 zlatých ročně vyšší.⁴¹ Konkrétnější důvody ani přesný okamžik nejsou známy, ale můžeme

³⁶ Philip Jakob Ritter – (kolem 1637 – 1690) římskokatolický kněz a hudební skladatel

³⁷ Sehnal

³⁸ rodinný vztah viz <https://cs.wikipedia.org/wiki/Eggenbergové>

³⁹ Sehnal, str. 43

⁴⁰ Sehnal, str. 44

⁴¹ Sehnal, str. 45

předpokládat, že v Kroměříži pocítoval menší možnost pozdějšího kariérního a společenského růstu oproti Salcburku. Další možný důvod je návštěva bavorského kurfiřta. Ta mohla tomuto mladému hudebníku poskytnout možnost, že se o něm v Salcburku uslyší nebo tam dokonce dostane placené místo.⁴² I Sehnal uvádí, že měl Biber nejspíš vyšší nároky ve sféře kariérního růstu, než Kroměříž tehdy patrně mohla nabídnout.⁴³

Z téměř dvouletého pobytu v Kroměříži se nedochovalo mnoho děl. Vedle některých sonát z později až v Salcburku vydané sbírky *Sonatae tam aris quam servientes*⁴⁴ je nejzajímavější skladbou z této doby jeho houslová *Sonata representativa* s napodobováním zvuků zvířat.⁴⁵

Historie Biberova přesídlení do Salcburku je komplikovaná. Skladatel měl zjevně v plánu dvůr Lichtensteinů-Castelcornů opustit, je však na snadě jeho obava že by nebyl propuštěn, neboť byl důležitým členem kapely. Příležitostí k tajnému útěku mu byla, podle Sehnala, snad dokonce na jeho vlastní popud organizovaná cesta k houslaři Jakobu Steinerovi do Absamu u Innsbrucku ohledně koupi nových nástrojů pro kroměřížskou dvorní kapelu. Biber tedy odcestoval spolu s ještě jedním členem kapely, jehož totožnost není známa, avšak nikoli do Tyrolska. Krátce po odjezdu se biskup o Biberově patrném záměru dozvídá a vzkazuje oba hudebníky v Absamu nechat zadržet. Biber však cestuje přímo do Salcburku, kde vstupuje do služeb arcibiskupa Maximiliána Gandoppha z Khüenburgu.⁴⁶

Častým závěrem hudebních historiků je, že záležitost Biberova nepovoleného odchodu nezpůsobila na dvoře biskupa Karla více než rozhořčení a zklamání proto, že v salcburské kapitule Karel jistou dobu sám působil a měl tedy s arcibiskupem dobré vztahy. V jejich vzájemné korespondenci tedy na toto téma nepřišlo ani z jedné strany.⁴⁷ Již výše bylo diskutováno následné dlouholeté zasílání Biberovy tvorby do Kroměříže, kde je dnes uložena v archivu. Kromě již zmíněných dohadů o důvody tohoto

⁴² Hintermaier 222

⁴³ Sehnal, str. 44

⁴⁴ Sehnal, str. 44

⁴⁵ Kapsa, str. 479

⁴⁶ Sehnal, str. 44

⁴⁷ Sehnal, str. 45

skladatelova počínání vezmeme v potaz Sehnalovo přesvědčení o tom, že je posílal výhradně kvůli Vejvanovskému, a to ze dvou důvodů: 1) na základě jednoho dopisu se dozvídáme, že byly skladby přikládány jako přílohy k dopisům adresovaným právě jemu, 2) po Vejvanovského smrti už další nepříbily.⁴⁸

Závěrem kapitoly citujme ještě konečnou Sehnalovu úvahu o situaci:

„Zda biskup Karel pochopil velikost umělecké ztráty, kterou Biberovým odchodem utrpěl, nevíme. Jeho kapelník Vejvanovský jako skladatel nedosahoval Biberovy velikosti, ale Vejvanovskému vděčíme za to, že se alespoň některé Biberovy skladby vůbec dochovaly.“ (Sehnal, 1993)⁴⁹

2. 6. Salcburk

V Salcburku působil Biber nejdelší část svého života a bylo to pro něj podle všeho nejvýznamnější a nejúspěšnější období života. Jeho kariéra zde dosáhla vrcholu, nikoli náhle, nýbrž až postupem času. V tomto městě ve službě na arcibiskupském dvoře jednak pozvedl svoji karéru do konečné podoby, zvýšil také svoje postavení ve společnosti a rovněž rozvinul svůj osobní život.

Okolnosti Biberova přesídlení do Salcburku byly nastíněny v předchozí kapitole. Členem kapely salcburského arcibiskupa se stal v zimě na přelomu let 1670-1671, v té době byl v čele salcburského arcibiskupství Maxmilián Gandolph, hrabě Khüenburg⁵⁰. K ilustraci počátku skladatelova tamějšího života a kariérního postupu uvedme výňatek ze statí Danna a Sehnala⁵¹:

„...Biberova kariéra v Salcburku vzkvétala. Koncem roku 1670 byl zařazen mezi valets de chambre⁵², nosiče a topiče u dvora s poměrně malým měsíčním platem, přibližně deset florinů⁵³, avšak arcibiskupovi se smyčcová hudba líbila, a Biber tedy

⁴⁸ Sehnal, str. 45

⁴⁹ Sehnal, str. 46

⁵⁰ anglický pramen: the Archbishop Maximilian Gandolph, Count Khüenburg

⁵¹ originální výňatek ze statí: Biber's career flourished in Salzburg. At the end of 1670 he had been classed among the *valets de chambre*, porters and stokers of fires at court, with a relatively small monthly salary of about ten florins, but the archbishop appreciated music for string instruments and Biber rose rapidly in the social scale. In the years 1676–84 he dedicated four printed collections of instrumental music to the archbishop.

⁵² valet de chambre: z fr. *komorník*

⁵³ německy též gulden, tedy zlatý, viz např.: https://cs.wikipedia.org/wiki/Rakousko-uherský_zlatý

rychle stoupal po společenském žebříčku. Biber v letech 1676-84 arcibiskupovi věnoval čtyři tištěné sbírky instrumentální hudby. “ (Dann/Sehnal, 2014)⁵⁴

Díky svým hudebním kvalitám a patrné oblíbenosti u dvora se později rozšiřovaly jeho povinnosti. V roce 1677 byl pověřen výcvikem chrámového chlapeckého sboru v kontrapunktu, o dva roky později v roce 1679 se stal zastupujícím kapelníkem. Následně se v roce 1684 stal vedoucím sbormistrem pěvecké školy⁵⁵ a po smrti Andrease Hofera⁵⁶ kapelmistrem (vrchním kapelníkem) dvorní kapely.⁵⁷

Další Biberovu popularitu dokládá následující příspěvek od Danna a Sehnala:

„V roce 1677 provedl Biber několik svých sonát v Laxenburgu před císařem Leopoldem I., který mu daroval zlatý řetěz,... Když před císařem hrál podruhé v roce 1681, požádal jej oficiálně o povýšení do šlechtického stavu. Biber se také skladatelsky uvedl při příležitosti výročních oslav roku 1682... “⁵⁸... (Dann/Sehnal, 2014)

Jak bylo již podrobněji nastíněno výše, císař sice vyhověl až druhé Biberově žádosti o titul, mezitím však funkčně vystoupal v kapele a po udělení hodnosti rytíře a nejvyšších možných pozic na arcibiskupském dvoře se těšil oblibě a hodnotě svého dosaženého postavení.

Biberovo dílo je primárně spojováno s houslovou hudbou vrcholného baroka v česko-moravském a jihoněmeckém prostoru. Vedle toho je ovšem také významným skladatelem církevní hudby. Jeho skladby jsou produktem typického barokního skladatele, jehož díla jsou orientována na potřeby dvora, jemuž sloužil. V duchovní hudbě Biber prokazuje znalost jak antického stylu, tak i novějšího koncertantního stylu svých vídeňských kolegů.

⁵⁴ Dann/Sehnal

⁵⁵ v anglickém prameni je zde uvedeno dean, kněžský titul *děkan*

⁵⁶ Dann/Sehnal

⁵⁷ anglický pramen

⁵⁸ Dann a Sehnal uvádějí, že se jedná o oslavy tehdejšího 1100. výročí založení salcburského arcibiskupství

3. Requiem

3. 1. Requiem v liturgii

Zádušní mše neboli Requiem je výraz pro mši za zemřelé. Tato bohoslužba se slouží při pohřbu zesnulého člověka, nebo při památce zesnulých, lidově „na Dušičky“, které připadají na 2. listopadu každého roku.

Zádušní mše má většinu částí totožnou běžným mešním ordináři⁵⁹, avšak kromě částí *Gloria* a *Credo*. Do 16. století obsahovala liturgické texty *Introitus*, *Collecta*, *Epištola*, *Graduale* a *Tractus* a někdy též *Sekvence*, *Evangelium*, *Offertorium*, *Communio*, *Postcommunio*⁶⁰. Celebrovala se v černém rouchu, jež mělo doplňky stejné barvy⁶¹.

Tridentský koncil v roce 1570 stanovil všeobecně závazné pořadí textů. Sekvence *Dies irae* je jednou za čtyř, které II. Tridentský koncil (1965) v římské liturgii ponechal zřejmě jako dramatický výraz strachu před peklem. Na sklonku 16. století se forma zádušní mše ustálila do podoby, která je nám známa i v dnešní době. Jsou to části:

Introit Requiem aeternam	Kyrie
Graduale	Requiem aeternam
Tractus	Absolve Domine
Sekvence	Dies irae
Offertorium	Domine Jesu Christe + Hostias
Sanctus	
Benedictus	
Agnus Dei	
Communio	Lux aeterna

59

Neměnné části mše: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei

⁶⁰ SLÁDEK, Libor. Sborová duchovní tvorba Zdeňka Lukáše. Praha, 2007. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Str. 12

⁶¹ V dnešní době se kromě této černé barvy zádušní mše celebuje i ve fialové liturgické barvě

3. 2. Requiem v hudbě

Vývoj hudební stránky zádušní mše je téměř totožný s vývojem zhudebnění mše jako takové. Směroplatné však bylo, že v průběhu 11. - 13. století se během zádušní mše opakovaly stále stejné části, konkrétně *Introitus*, *Graduale*, *Tractus*, *Sekvence*, *Offertorium*, *Communio*, které doplňovaly části běžného ordinária. Během 14. století se penzum zpěvu při Requiem postupně omezovalo a některé části se přestaly zhudebňovat. V důsledku toho zmizela například celá část *Graduale* a máme omezenější možnost popsat podobu toho, které části se zhudebňovaly. Přesnější podobu Requiem pak určil Tridentický koncil v letech 1545 - 1563. V této podobě Requiem setrvalo 300let. Dnešní podobu této mše a jejích zhudebňovaných částí popisuje formulář z let 1880-1970 obsahuje *Introitus*, *Kyrie*, *Graduale*, *Tractus*, *Dies irae*, *Domine Jesu Christe*, *Sanctus a Agnus Dei*, *Communio Lux aeterna a Requiescant in pace*.

Nejběžněji zhudebňovanými částmi od 16. století pak zůstaly *Introitus*, *Kyrie*, *Dies irae*, *Domine Jesu Christe*, *Sanctus a Agnus Dei*, *Communio Lux aeterna*. První existující cyklus od Jeana Ockeghema (kolem 1425-1497) se datuje přibližně po roce 1450 a je nekompletní (chybí zde *Sanctus*, *Agnus Dei* a *Communio*). Kromě J. Ockeghema můžeme mezi první autory zařadit také Pierra de la Rue (1452 - 1518), Clauda de Sermissyho (1490 - 1562), Jeana Richaforta, Antoina Brumela (1460 - 1512), Orlanda di Lassa (kolem 1532-1594, pětihlasé Requiem z roku 1589), Giovanniho Pierluigiho da Palestrinu (kolem 1525-1594), a další. Dochovaných zádušních mší ze 16. století není příliš mnoho - asi 50⁶².

Od 17. století se Requiem začalo používat i jako samostatná hudební forma, která se příležitostně prováděla koncertě ale stále byla psána i na zakázku k úmrtí společensky významných osobností. Mezi autory, kteří takto Requiem zpracovávali patří např. P. F. Cavalli, A. Scarlatti, A. Lotti, G. B. Pergolesi, J. B. Lully a další. V 18. století zhudebňování requiem mnohdy stále vychází z barokní tradice – používá se generálbas a kontrapunkt. V této době vznikla nejvýznamější díla z pera např. J.

⁶² SLÁDEK, Libor. Sborová duchovní tvorba Zdeňka Lukáše. Praha, 2007. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Str. 20

Haydna, Františka Antonína Rósslera-Rosettiho, nebo W. A. Mozarta, jehož Requiem in d patří mezi nejznámější vůbec. Mozart však své poslední dílo nedokončil. Po jeho smrti ho dokonpoval jeho žák F. X. Sussmayr.

V 19. století dostává Requiem nový rozměr. Hudební skladatelé romantismu jej psali pro velmi početná orchestrální obsazení a jednotlivé části rozprostřeli do velkých hudební forem. Tím nová Requiem začala ztrácet smysl v účelu provádět ho při smuteční bohoslužbě, neboť velikost provozovacího aparátu v kombinaci s celkovou délkou díla byly neslučitelné s běžnou zádušní mší. K těmto zmíněným patří Requiem např. Ference Liszta, Antona Brucknera, Giuseppe Verdiho, ale i českého skladatele Antonína Dvořáka. Tato Requiem jsou prováděna hlavně koncertním způsobem a k naplnění jejich původního účelu dochází jen při úmrtí slavných a společensky významných osobností. Zvláštním příkladem je pak Německé requiem od Johannese Brahmsa, jež nemá liturgický text. Brahms si text sestavil sám z německého překladu Bible svaté Martina Luthera.

Ve 20. století pokračují skladatelé v komponování Requiem coby koncertní formy, ale rovněž se navrací i k původnímu účelu, kterým je provozování hudby při zádušní mši. Forma už není pro toto období jednoznačně definovatelná a jednostranná. V některých skladbách se liturgický text nepoužívá souvisle a zazní pouze jeho fragmenty.

3. 3. Části Requiem

3. 3. 1. Introitus - Kyrie

Jedná se o zahajovací zpěv celé zádušní mše. Kyrie je součástí ordinária běžné mše, kterému ale v případě smuteční verze předchází ještě předzpěv v podobě prosby k Pánu Bohu za duši zemřelého. Text *Kyrie eleison* pochází z řeckého zvolání Pane, smiluj se a text *Christe eleison* znamená Kriste, smiluj se – rovněž ze starořečtiny. Obojí spojení se ve vstupním zpěvu musí objevit celkem třikrát. Jedná se o trinitární charakter, tedy oslovení Nejsvětější trojice (Otec, Syn a Duch Svatý)⁶³.

*Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.*

Te decet hymnus, Deus, in Sion,

et Tibi reddetur votum in Jerusalem.

Exaudi orationem meam,

ad Te omnis caro veniet.

Kyrie, eleison. Christe, eleison.

*Odpočinutí věčné dejž jim, Pane,
a světlo věčné ať jim svítí,*

*Tobě přísluší chvála, ó Bože, na
Sionu,*

a Tobě se splní slib v Jerusalemě.

Vyslyš modlitbu mou,

k Tobě všeliké tělo přichází.

Pane, smiluj se. Kriste, smiluj se.

3. 3. 2. Dies irae

Jedná se o slavný latinský hymnus ze třináctého století, jehož autorem je italský františkán Tommaso da Celano (asi 1200 – asi 1260). Báseň popisuje den posledního soudu, troubení, které svolává duše před Boží trůn, kde budou spaseny nebo uvrženy do věčného ohně. Dies irae je standardní součástí zádušní mše. Jde o velmi rozsáhlou a známou část liturgie, která se však již v liturgii zreformované za pontifikátu Pavla VI.⁶⁴

⁶³ NEDEĚLKA, Michal. *Mše v soudobé hudbě*. Praha: Karolinum, 2005, s. 57

⁶⁴ původním jménem Giovanni Battista Enrico Antonio Maria Montini (Jan Křtitel Jindřich Antonín Maria), byl papež v letech 1963–1978. Předsedal druhé části Druhého vatikánského koncilu.

nevyskytuje. Requiem ve „staré“ podobě je slouženo již jen při tridentské latinské liturgii, kde se vyskytuje jako *sekvence* o Památce všech věrných zemřelých 2. listopadu a při mších za zemřelé.

*Dies irae, dies illa,
solvat saeculum in favilla,
teste David cum Sibylla.
Quantus tremor est futurus,
quando Iudex est venturus
cuncta stricte discussurus!
Tuba mirum spargens sonum
per sepulcra regionum,
coget omnes ante thronum.*

*Recordare, Jesu pie,
quod sum causa tuae viae,
ne me perdas illa die.
Quaerens me, sedisti lassus,
redemisti crucem passus;
tantus labor non sit cassus.
Juste iudex ultionis,
donum fac remissionis,
ante diem rationis.
Ingemisco, tamquam reus,
culpa rubet vultus meus;
supplici parce Deus.
Qui Mariam absolvisti
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.
Preces meae non sunt dignae,
sed tu bonus fac benigne,*

*Onen den, den hněvu lkavý
zruší čas, dým vzejde tmavý,
David, Sibylla tak praví!
Strašné chvění, bázeň hrozná,
až se tvorstvo Soudci přizná,
jenž hned řeší vše pozná!
Zní hlas trouby divně duně,
volá spáče v hrobu lůně,
Pán kde sedí na svém trůně.
Vzpomeň si, ó, Jesu milý,
žeš šel pro mne k svému cíli.
Nezatrat' mne v oné chvíli!
Klesl's, hledaje mne, znaven.
Pro mne byl kůl Kříže vstaven.
Nebud' čin ten plodů zbaven!
Soudce pomsty spravedlivé,
dej dar odpuštění dříve,
nežli sečteš viny křivé!
Sténám pod vinami svými,
líce hříchy rumění mi.
Slituj se nad vzdechy mými!
Marii dal's rozhřešení,
lotr hříšníkem již není,
já též čekám vykoupení.
Nehodně tě prosím, Pane,
dobrotou však tvou se stane:*

ne perenni cremer igne.

Inter oves locum praestra,

et ab haedis me sequestra,

statuens in parte dextra.

Confutatis maledictis,

flammis acribus addictis,

voca me cum benedictis.

Oro supplex et acclinis,

cor contritum quasi cinis;

gere curam mei finis.

Lacrimosa dies illa,

qua resurget ex favilla

iudicandus homo reus.

Huic ergo parce, Deus:

Pie Jesu Domine,

dona eis requiem. Amen. .

kol mne oheň nezaplane.

Rač mne mezi ovce vzíti,

od kozlů mne oddělití,

dej mi po pravici dlíti.

Až se zachvějí kdys klatí,

že je ostrý plamen schvátí,

rač mne k sobě povolati.

Duše prosí, lká, se rmoutí,

v popel mé se srdce hroutí,

rač smrt dobrou poskytnouti

Slzavým dnem bude, Pane,

o němž viník k Soudu vstane

z hrobového svého lože!

Tohoto pak šetři, Bože!

Milý Pane Ježíši,

dej jim odpočinutí! Amen⁶⁵

3. 3. 3. Offertorium

Tato část mše je součástí propria⁶⁶, tedy proměnlivou částí běžné mše. Jedná se přitom o liturgický zpěv při k přinášení darů na mši. Výraz pochází z latinského *Offerre*, tedy „přítomný“. V běžné mši se nachází text *Hostias*, kde věřící obětují své dary Bohu přimlouvají se za ně. V případě zádušní mše se používá delší varianta textu, kde se pozůstalí přimlouvají za duši zemřelého. Vzhledem k rozsahu textu poskytuje Offertorium dostatečný prostor pro zhudebnění podobně, jako části ordinária.

Domine Jesu Chiste, Rex gloriae.

Libera animas omnium fidelium defunctorum

de poenis inferni et de profundo lacu.

Pane Ježíši Kriste, Králi slávy,

vysvobod' duše všech věřících

zemřelých

od útrap pekla a od hluboké propasti,

⁶⁵ [Http://www.antonin-dvorak.cz/requiem-text](http://www.antonin-dvorak.cz/requiem-text) [online]. [cit. 2016-11-30].

⁶⁶ texty, které se den ze dne mění a vztahují se k liturgické příležitosti dne, kdy je mše svatá celebrována

<i>Libera eas de ore leonis, Domine Jesu Christe,</i>	<i>vysvobod' je z tlamy lví, Pane Ježíši</i>
<i>ne absorbeat eas tartarus,</i>	<i>Kriste,</i>
<i>ne cadant in obscurum.</i>	<i>aby jich nepohltila pekelná hlubina,</i>
<i>Sed signifer sanctus Michael</i>	<i>aby neupadly do temnosti.</i>
<i>repraesentet eas in lucem sanctam.</i>	<i>Nýbrž ať korouhevník, svatý Michael,</i>
<i>Quam olim Abrahae promisisti</i>	<i>uvede je do svatého světa,</i>
<i>et semini eius.</i>	<i>které jsi kdysi přislíbil Abrahámovi,</i>
	<i>A jeho potomstvu.</i>
<i>Hostias et preces tibi laudis offerimus.</i>	<i>obětujeme Ti dary a modlitby chvály.</i>
<i>Tu suscipe pro animabus illis,</i>	<i>Přijmi je za duše těch,</i>
<i>quarum hodie memoriam faciemus.</i>	<i>na které dnes vzpomínáme.</i>
<i>Libera eas.</i>	<i>Vysvobod' je.</i>
<i>Fac eas, Domine, de morte transire</i>	<i>Dej Pane, ať přejdou ze smrti</i>
<i>ad vitam.</i>	<i>do života,</i>
<i>Quam olim Abrahae promisisti</i>	<i>který jsi kdysi přislíbil Abrahámovi</i>
<i>et semini eius.</i>	<i>a jeho potomstvu⁶⁷.</i>

3. 3. 4. Sanctus - Benedictus

Tyto části jsou součástí mešního ordinária. Jejich texty pocházejí z Nového zákona. V případě Sanctus (Svatý) se jedná o zvolání směrem k Pánu Bohu. Benedictus (Požehnaný) je rovněž zvoláním, ale tentokrát směrem k Ježíši Kristu. Obě zvolání jsou shodně zakončena textem „*Hosanna in excelsis*“. Tento závěr textu vznikl mylným pochopením výrazu „*hosana*“, které se mylně překládalo jako „sláva“, nebo „aleluja“. K tomuto chybnému překladu pak bylo přidáno logické zakončení „*in excelsis*“, tedy „na výsostech“. Původně židovský pokřik „Hoša-na“ ale ve skutečnosti znamená „zachraň“, „zachovej“, nebo „vysvobod' nás“. Tyto dvě části bývaly dříve oddělené – Benedictus se zpívalo až po pozdvihování⁶⁸. V současné době zaznívají ihned po sobě

⁶⁷ [Http://www.antonin-dvorak.cz/requiem-text](http://www.antonin-dvorak.cz/requiem-text) [online]. [cit. 2016-11-30].

⁶⁸ Část mše, při které kněz před věřícími pozdvihuje chléb a víno

jakožto jedna celistvá skladba⁶⁹.

*Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth! Svatý, Svatý, Svatý Pán, Bůh
zástupů!*

Pleni sunt coeli et terra gloria tua.

Nebe i země plné jsou tvé slávy.

Hosanna in excelsis!

Hosana na výsostech!

Benedictus, qui venit in nomine Domini.

Požehnaný, jenž přichází ve jménu

Páně⁷⁰.

3. 3. 5. Agnus Dei – Communio

Za zařazením zpěvu *Agnus Dei* (Beránku Boží) do mše stojí v 7. století papež Sergius I. *Agnus Dei* se původně zpívalo při lámání chleba a opakovalo se podle potřeby. Beránek je v tomto případě symbolem oběti, který vyjadřuje Ježíšovu trpělivost ve strádání. Oslovení *Agnus Dei* přisoudil Ježíšovi Jan Křtitel, když ho poprvé uviděl. V 9. století se při třetím opakování objevila prosba „dona nobis pacem“. V případě smuteční bohoslužby je prosba pozměněna na „dona eis requiem sempiternam“. Po tomto zpěvu pokračuje *Agnus* závěrečnou prosbou za duši zemřelého u Pána Boha.

Agnus Dei ve smuteční bohoslužbě nabízí oproti *Agnus* v běžné mši ke zpracování mnohem více textu a dává tak více prostoru k hudební rozmanitosti.

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
světa,*

Beránku Boží, který snímáš hříchy

dona eis requiem sempiternam.

dej jim věčné odpočinutí.

Lux aeterna luceat eis, Domine,

Světlo věčné ať jim svítí, Pane,

cum Sanctis tuis in aeternum,

se svatými tvými na věky,

quia pius es.

neboť dobrotivý jsi.

Requiem aeternam dona eis, Domine,

Odpočinutí věčné dej jim, Pane,

⁶⁹ NEDEĚLKA, Michal. *Mše v soudobé hudbě*. Praha: Karolinum, 2005, s. 64

⁷⁰ [Http://www.antonin-dvorak.cz/requiem-text](http://www.antonin-dvorak.cz/requiem-text) [online]. [cit. 2016-11-30]

3. 3. 6. Shrnutí

V kompletní liturgii zádušní mše se vyskytuje ještě několik dalších textů, které hudební skladatelé zhudebňují. Výše uvedený výčet však udává nejčastěji používané texty jak ke zhudebňování, tak při samotné bohoslužbě i v případě, že není doprovázena hudbou. Mše za zemřelého se může slavit každý den kromě slavností s povinnou účastí na mši, posledních tří dnů svatého týdne a nedělí adventních, postních a velikonočních⁷¹. Struktura zádušní mše není příliš odlišná od běžné mše – ordinárium je vyjma Gloria a Credo totožné. To, čím se od sebe tyto dvě mše liší, je hlavně obsah jednotlivých částí, ale také celkový ráz liturgie. Běžnou mši můžeme obětovat i za radostné okamžiky, ale nádech smuteční mše musí vždy odpovídat nastalé situaci a tou je pohřební, nebo smuteční obřad za zesnulého.

4. Analytická část

Tento oddíl práce se bude zabývat analýzou jednotlivých částí Requiem ex F con terza minore⁷² jak po stránce formální, harmonické, rytmické, tak po stránce obsahové. Requiem in f bylo napsáno v roce 1692, ale okolnosti vzniku tohoto díla nejsou přesně známy. Nevíme, zda ho autor napsal pro zádušní mše, prominentního člena kapitoly u katedrály v Salcburgu, nebo z vlastní vůle, bez jakékoliv objednávky. Z formálního hlediska Biber navazuje na hudební tvorbu jižního Německa a Rakouska a na obvyklé liturgické požadavky. Requiem f moll je psáno pro pětilasý smíšený sbor, konkrétně dva soprány, alt, tenor a bas. Stejně pěvecké obsazení mají i sólové hlasy.

⁷¹ *Český Misál*. Praha: Česká liturgická komise, 1983. S. 71.

⁷² Název je z latiny, con terza minore je míněna mollová tercie – čili mollová tónina

Orchestrální doprovod tvoří basso continuo⁷³, dvoje housle, přičemž první housle mají svůj vlastní part a druhé housle jsou vedeny colla parte s prvním, nebo druhým sopránem.

Zvláštností instrumentace je trojí obsazení viol, rovněž colla parte se sborovými party druhého sopránu, altu a tenoru. Z dechových nástrojů jsou obsazeny tři pozouny, také colla parte s altem, tenorem a basem. V některých sólových áriích mají violy své vlastní party na rozdíl od pozounů, které hrají pouze tradičně colla parte. Naproti tomu však bývá v partituře někdy poznamenáno „con Tromb, ohne Streicher“, což znamená, že se sborem hrají pouze pozouny, ale bez smyčcových nástrojů. Místo, kde se pak mají přidat i smyčcové nástroje, pak bývá označeno jako „tutti“ - tedy všichni.

4. 1. Introitus – Kyrie

Vstupní část zpracovává text *Requiem aeternam, dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis*. Celý sbor i orchestr začíná v hlavní tónině f moll v klidném tempu a v čtyřčtvrtovém taktu. Skladatel využívá pětihlasého obsazení sboru a proti basu střídá dvojhlas sopránů a dvojhlas altu a tenoru. Toto střídání autor použije pouze v šesti taktech a pak pokračuje v jasné homofonní sazbě. V této části se druhý soprán polohou velmi často dostává nad soprán první, přičemž se vždy nejedná o ucelené fráze, nýbrž o několik málo not, které výslednou melodii oproti zápisu v jednotlivých partech výrazně mění. Proto není možné brát obsazení sboru jako soprán vyšší a nižší, jak jsou mnohdy soprány ve sboru rozděleny, ale je nutno oba hlasy vnímat jako rozsahově rovnocenné.

12

S. 1

S. 2

pé - tu - a lú - ce - at e - is, et lux per - pé - tu - a, per - pé - tu - a, per -

Obr. 1 křížení sopránů v rámci dvou dob

⁷³ V baroku bylo nejpoužívanější obsazení continua cembalo nebo varhany, violoncello a kontrabas

Tento jev se v celém Requiem objevuje několikrát, a tak za mnohdy jasnými a libozvučnými melodickými postupy stojí poměrně obtížně zpívatelné postupy v sopránech.

Po sborovém úvodu pokračuje Introitus v tónině c moll basovým sólem na text *Te decet hymnus Deus in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem*. Takt se změnil na třípůlový a nabízí se i změna tempa na rychlejší. Sólovou linku zahajuje bas. Na větu *Exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet* ho vystřídají zbylí sólisté. Ani sólistům se zmíněné křížení hlasů v sopránu nevyhne. Sazba sólové části je převážně homofonní, avšak s prvky imitace.

S. 1
ad te om-nis ca-ro vé-ni-et,

S. 2
ad te om-nis ca-ro vé-ni-et,

A.
ad te om-nis ca-ro vé-ni-et,

T.
ad te om-nis ca-ro,

Obr. 2 imitace tématu mezi sólisty

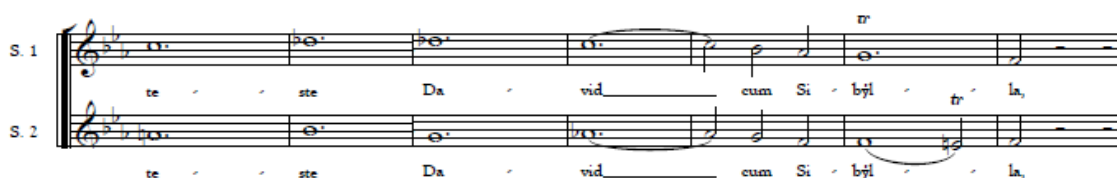
Po sólové části na závěr Introitu zazní tutti sbor, ale v původním tempu, taktu a v durovém tónorodu. Přesné určení tóniny je zde vzhledem ke sledu vybočení a mimotonálních dominant obtížné, ale závěrečný takt pocitově nabízí ukotvení v tónině C dur. Následuje část Kyrie, která je z hlediska formy fugatem. Fugatové téma zhudebňuje text *Kyrie eleison* a stálá protivěta⁷⁴ zpracovává text *Christe eleison*. Nejprve hlavní téma přednesou všichni sólisté, kromě tenoru, protivěta nezazní v prvním sopránu. Po sólové části, jež formálně připomíná fugovou expozici, nastupuje sbor. Sborová sazba je proti sólové mírně odlišná. Připomínající fugové provedení nastupuje stálá protivěta současně s nástupem fugového tématu a jak téma, tak protivěta projdou ve sboru všemi hlasy. Jak bývá v mollových fugách zvykem, závěrečný akord

⁷⁴ St. protivěta je kontrapunktická melodie, která se opakuje beze změn, maximálně zaměněním kvarty za kvintu vzhledem k tonálnímu přizpůsobení

je durový – konkrétně F dur.

4. 2. Dies irae

Dies irae je v Requiem f moll Franze Ignace Bibera nejdelší a nejobsažnější částí. První věta celé sekvence je v tří-půlovém taktu a součástí taktového předpisu je i pokyn *alla breve*, z čehož je i bez tempového označení, které se v době baroka neudávalo, jasné, že se bude jednat o rychlou část. Rychlé tempo určuje i sedmitaktová fráze na text *teste David cum Sibilla*, kterou by měly soprány zazpívat celou na jeden dech, což uvozuje tři krátké doby během jednoho gesta.



Obr. 3 sedmitaktová fráze, ze které lze určit rychlost pulzace

Úvodní, rychlá část je vzhledem k délce celého Dies irae velmi krátká. Textem „*Quantus tremor est futururus, quando judex est venturus, cuncta stricte discussurus.*“ začíná další, tempově i charakterem kontrastní plocha sólových hlasů. Dvojice sopránů zmíněnou větu zpívá v náznaku „lidové tercie“. Barokní skladatel ji pochopitelně povýšil tím, že mezi jednotlivé postupy v tomto intervalu přidal průtažné melodické tóny, ale na posluchače to působí až libozvučným dojmem, což je podle mého názoru s obsahem textu neslučitelné. Tenor s basem střídá soprány textem „*Tuba mirum...*“ ve stejné sazbě. Opět se jedná o výše uvedené tercie. Sólový alt je pak jakousi spojkou k nástupu sboru. Sbor nastupuje ve fugátu v mollové tónině na text „*Liber scriptus proferetur...*“ . Reperkuse⁷⁵ hlasů je pak S¹ S² A T B. První soprán začíná v dost vypjaté poloze, a to tónem g², což je v kombinaci s prvním slovem „*Liber*“ technicky velmi náročné.

Po této krátké sborové části přichází na řadu sólo, konkrétně basové. Zajímavou zvláštností tohoto sóla je jeho metro-rytmická stránka. Rytmus je založen na střídání dlouhé a krátké noty, v tomto případě notě půlové a notě čtvrt'ové. Pocitově tento postup

⁷⁵ Pořadí nástupu hlasů ve fuze

evokuje šesti-čtvrťový takt a vzniká dojem dělení na dvě pulzační doby. Zápis a s ním spojený způsob dirigování je však jiný. V taktovém předpisu je tří-půlový takt, což v praktickém pohledu na věc přináší úplně jinou metrorhythmickou stavbu, ve které je těžká doba cítěna jinde, než je zapsána. V tomto rytmu prakticky vzniká synkopa přes dvě doby a třetí doba je pak cítěna jako zdvihová. Při poslechu se ale zdá, že těžká doba je první půlová hodnota, která je v podstatě synkopou. Basové sólo vystřídá sólový terčet sopránů a altu. Sbor nastupuje s textem „*Rex tremendae majestatis...*“ ve stejném metrorhythmickém ozvláštňení, avšak v durovém tónorodu.

Obr. 4 metro-rytmická zvláštnost v basovém sóle

Další dílčí část je opět sólová. Začíná tenor textem „*Recordare Jesu pie quod sum causa tuae viae, ne me perda illa die.*“ v tónině F dur, což je oproti C dur, ve které skončila předchozí sborová část, subdominantní tónina. I přes řadu tonálních vybočení zůstává tato část převážně v durovém tónorodu. Tenor vystřídají ještě oba soprány, alt a nastupuje sbor. V místě, kde je zhudebněna věta „*Qui Mariam absolvisti, et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti*“ dochází k již v úvodu této kapitoly zmíněnému a častému křížení hlasů. Specifikací této fráze je to, že k němu dochází při opakování⁷⁶ „*mihi quoque spem dedisti.*“. Oba soprány se jednoduše prohodí – z druhého hlasu se stane první a naopak. Je otázkou, co k tomu Bibera vedlo, zda-li to mělo důvod ve zvukovém ozvláštňení, nebo chtěl „rozdělit námahu“ mezi oba soprány.

⁷⁶ V barokní hudbě bývá zvykem při opakování kratšího úseku použít tzv. echo, čili zahrát poprvé forte a po druhé piano, ev. naopak

Obr. 5 vyměnění poloh sopránů

V podobné sazbě sbor opět vystřídají sólisté a začíná poslední dílčí část *Dies irae*⁷⁷, a to fugato *Lacrymosa dies illa*. Všechny úseky byly doposud homofonní a převážně v durových tóninách, ale hudební charakter této plochy přesně odpovídá významu textu. Harmonie v této části působí tklivě, místy až plačtivě a tak evokuje dílo spíše romantické, než barokní. Fugové mollové téma postupně přednáší všech pět hlasů. Stejně jako ve fugatu *Kyrie* je zde stálá protivěta s textem „*quare surget ex favilla*“. Tato protivěta postupně přebírá vedoucí roli a proti ní se objevují nové protivěty. Fugato pak vyvrcholí do homofonního úseku, který lze sazbou i harmonií považovat za vrchol celého *Dies irae*⁷⁸. Po vrcholu sborového fugata přichází, ještě naposledy v této části, na řadu tenorové sólo. Po jeho krátkém vstupu v durové tónině na text „*Huic ergo parce Deus. Pie Jesu Domine,*“ dokončuje větu sbor „*dona eis requiem*“ a zazní poslední sborové fugato *Amen*. To je oproti *Lacrymosa* podstatně kratší, ale vzhledem k rozsahu celé části to na celkovém dojmu neubírá. Fugatové téma projde všemi hlasy, tentokrát bez výrazné protivěty. V závěrečném taktu zazní akord F dur s v baroku velmi užívaným závěrečným průtahem z kvarty na střídavý tón na sekundě.

⁷⁷ Tato část nemá svůj samostatný začátek, ale je napojena řetězením vět

⁷⁸ Viz. kapitola Návrh interpretace

Obr. 6 melodický postup druhého sopránu v posledním taktu, který je pro baroko typický

4. 3. Offertorium

Offertorium se sazbou nijak nevymyká dosavadnímu průběhu celého Requiem. Opět zde najdeme části čistě homofonní, místy se objevují prvky polyfonie, jako například imitace, nebo fugato, které se dokonce celé dvakrát opakuje. Na rozdíl od předchozích dvou částí, po krátké, dvoutaktové předešle ve čtyř-čtvrtovém taktu, Offertorium zahajuje basové sólo, nikoliv sbor. Sólo není dlouhé, ale pro zpěváka může být při nevhodně zvoleném tempu velmi nepříjemné, neboť intonačně obtížná pasáž je navíc v šestnáctinových hodnotách. Sbor přichází se svým vstupem poměrně nečekaně – ihned po dokončení sóla, bez jakékoliv hudební přípravy a navíc uprostřed věty. „*Domine Jesu, Jesu Christe, rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum*“ je část věty, kterou zpívá bas. Věta pak pokračuje ve sboru „*de poenis, inferni et de profundo lacu.*“ Po dlouhé řadě metricky sudých taktů se objeví takt lichý, a to třípůlový. Sólové party altu a tenoru bez jakékoli mezihry, nebo generál pauzy skočí z tóniny As dur do c moll. Ke dvojici sólistů se po pár taktech přidá i druhý soprán a začínají se objevovat prvky polyfonie – na slově „*ne cadant*“ zhudebněné sestupným rozkladem akordu g moll dochází k imitaci od prvního sopránu až k tenoru. Ve větě „*sed signifer sanctus Michael, repraesentet eas*“ je opět použito imitace, tentokrát ale

jen mezi dvěma soprány a basem. Věta pokračuje „*in lucem sanctam*“. Tento text však dokončuje sbor, již v ryze homofonní sazbě. Ve sborovém úseku pak stojí za zmínku dvě hemioly⁷⁹ v mužských hlasech a křížení hlasů mezi soprány i alty.

Po homofonních částech přichází na řadu opět fugato v tónině c moll, které zpracovává text „*Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus*“. Hlavní téma fugata v úvodu prochází všemi hlasy, kromě druhého sopránu. Hlasy pak nastupují jako těsna, tedy další hlas začne dříve, než předchozí hlas dokončí celé hlavní téma. Hudebně výraznou protivětu tvoří melodie zhudebňující text „*et semini ejus*“. Jako první ji zpívají oba soprány a stejně jako u hlavního tématu zde vzniká těsna. Jedná se o rytmicko-melodické téma, které v dalším průběhu fugata autor zpracovává a různě obměňuje.



Obr. 7 ukázka protivěty „*et semini ejus*“ jako těsny v obou sopránech

Fugato končí v C dur poté, co hlavní téma projde znovu všemi hlasy. Hudební proud se po konci závažného fugata náhle zklidní a díky durovému tónorodu i rozjasní.

Část *Hostias*, jež je obsazena sólovými hlasy, je harmonicky velmi bohatá na tzv. mimotonální dominanty. Díky tomu vznikají krátké sekvenční úseky, ale hlavně dochází k mírnému tonálnímu znejištění. I přesto působí *Hostias* svým charakterem oproti *Quam olim Abrahae* kontrastně. Tuto krátkou sólovou plochu uzavírá bas, po kterém se opakuje předešlé fugato. Dochází zde k řetězení vět, neboť fugato přichází bez přípravy a hlavní téma začíná čtvrtovou pomlkou na první době, kde právě končí basové sólo. Rovněž dojde k tóninovému skoku z G dur do c moll, ale vzhledem ke kvintové příbuznosti těchto tónin to přirozený hudební tok nijak nenaruší. Fugatem pak končí celá část Offertotium.

⁷⁹ Hemiola je posunutí akcentu v třídobém taktu. Vzniká ve spojení dvou třídobých taktů, ve kterých se akcent posouvá na první, třetí a v následujícím taktu na druhou dobu.

4. 4. Sanctus, Benedictus

Sanctus svou fakturou představuje klidnou, vůči Offertoriu kontrastní část. Franz Biber jej zahajuje krátkým fugatem, jehož hlavní téma se skládá ze sestupné sexty a vzestupné kvarty. Tento postup je vzhledem k době, kdy celé Requiem vzniklo, velmi netypický. Avšak vhodně zvolená harmonie, která postupným přidáváním hlasů vzniká, neevokuje napětí, nýbrž zmíněný klid. Vzhledem k tomu, že k hlavnímu tématu se nikde neobjeví výrazná protivěta a rovněž se neobjevuje žádný náznak zpracování tématu, může se jednat pouze o imitaci mezi jednotlivými hlasy. Když ale vezmeme v potaz délku tématu a rozdílnost velikostí intervalů (sexta je někdy malá, někdy velká, totéž platí i u vzestupné kvarty), jedná se spíše o fugato. Zajímavostí je, že fugato zahajují dva hlasy najednou. Je to druhý soprán a tenor. Následují je, už postupně, první soprán, alt a nakonec bas. Fugato zní pouze na zvolání „*Sanctus*“, na pokračování části, konkrétně na text „*Dominus Deus sabaoth. Plenisunt coeli*“ se sazba mění na ryze homofonní. Na dokončení věty „*gloria tua*“ se Biber opět obrací k polyfonní sazbě. Tentokrát se už ale jedná o imitaci mezi dvojicí mužských hlasů s dvojicí sopránů, které harmonicky doplňuje alt.

S. 1
gló - ri - a, gló - ri - a tu - a.

S. 2
gló - ri - a, gló - ri - a, gló - ri - a tu - a.

A.
gló - ri - a, gló - ri - a, gló - ri - a tu - a.

T.
gló - ri - a, gló - ri - a, gló - ri - a tu - a.

B.
gló - ri - a, gló - ri - a, gló - ri - a tu - a.

Obr. 8 imitace mezi mužskými hlasy a soprány, alt imitaci pouze naznačuje, jeho hlavním úkolem je doplňovat harmonii

Část *Hosana in excelsis*⁸⁰ je formálně dílčí částí. Se *Sanctus* není harmonicky,

⁸⁰ V době baroka se vynechávalo písmeno H a psalo se Osana

ani metrorytmicky propojena. Začíná orchestrální předehrou v tři-půlovém taktu, na kterou navazuje kvintet sólistů. Tím, že sóla nenastupují najednou, ale v imitaci hlavního tématu v předehře, vzniká polyfonní sazba. Hlavní téma na slovo „*Osana*“ tvoří sestupný rozklad kvintakordu a jeho rytmická stavba vytváří v tři-půlovém taktu hemiolu. S textem „*in excelsis*“ přichází melodický motiv, který vychází z hlavního tématu tím, že se opět jedná o rozklad kvintakordu, tentokrát ale ve vzestupné podobě. Mezi akordické tóny jsou přidány další tóny melodické, které do akordu nepatří. Poté, co téma i s jeho následným zpracováním přednesou v melodickém motivu sólisté, nastupuje celý sbor. Stejně, jako sólisté, nenastupují sborové hlasy najednou, ale jeden po druhém v imitaci. Sazba je po stránce tématické i rytmické velmi podobná, jako u provedení sólistů. Kromě odlišné reperi kuse hlasů je výrazná změna v místě melodického motivu „*in excelsis*“. Když tento motiv nastoupí v mužských hlasech, ženské hlasy stále zpívají zvolání „*Hosana*“ a tím se plochy překrývají. Uspořádání, kdy které hlasy zpívají hlavní téma a které zpívají melodický motiv, se ještě několikrát mění, ale stále dochází k překrývání obou ploch.

Benedictus, jak bývá v hudebním zpracování mešního ordinaria běžné, je obsazeno pouze sólovými hlasy. Jedná se o první soprán, alt a bas s doprovodem continua. Klidné fugato v tónině f moll a čtyřčtvrt'ovém taktu otevírá alt, následuje ho bas a první soprán je pak v reperi kusi poslední. Hlavní téma, textově „*Benedictus qui venit*“, se skládá ze stupňovitého postupu od primy k mollové tercii v klidných čtvrt'ových hodnotách a končí skokem zpět na první a spodní sedmý stupeň v notách osminových. Následuje protivěta, jejíž podoba se v jednotlivých hlasech mírně tonálně přizpůsobuje. Každý z hlasů přednese hlavní téma celkem dvakrát – jednou v již zmíněné tónině f moll a poté v c moll. Následující mezivěta textem „*in nomine Domini*“ vyústí do závěrečné dvoutaktové homofonie a tím se Benedictus uzavírá. Na konci stojí v notovém zápisu pokyn „*Osana ut supra*“⁸¹, což odkazuje na opakování Hosana z části Sanctus.

⁸¹ Osana jak bylo výš uvedeno

4. 5. Agnus Dei - Communio

Závěrečná část celého Requiem f moll začíná, stejně jako Offertorium, krátkou orchestrální předehrou. Celá věta „*Agnus Dei, qui tollis pecata mundi, dona eis requiem*“ připadne nejprve kvintetu sólistů. Jedná se opět o fugato, které se sazbou i provedením nijak výrazně neliší od fugat v Kyrie, nebo v Offertoriu. Fugato je v klidném, celém taktu alla breve⁸² a v základní tónině celého cyklu - tedy f moll. Poprvé zde můžeme spatřit použití tzv. postupné reperkuse hlasů. Jako první nastupuje bas, poté tenor a takto postupně až k prvnímu sopránu. Toto pořadí použil Biber ve svém Requiem in f vůbec poprvé. Hlavní téma pojímá pouze text „*Agnus Dei*“ a další část věty, tedy „*qui tollis pecata mundi*“, je zhudebněna protivětou. Zvláštností je pak inverze hlavního tématu v úseku „*Dona eis requiem*“. Protivěta je již odlišná, ale směr intervalů je také opačný, než jak tomu bylo v původní protivětě. Zvláštnost spočívá v tom, že téma jako první zazní v osamoceném altu a to bez harmonie, což vytváří pocit, že se téma změnilo. Biber však při nástupu dalších sólových hlasů neuvádí opět původní podobu tématu, ale používá protivětu, která náleží inverznímu tématu. Při nástupu obou sopránů se dokonce objeví obě podoby tématu najednou, při čemž druhý soprán nastoupí až dvě doby po prvním.



Obr. 9 hlavní téma fugata Agnus Dei (nahore) a nástup tématu v druhém sopránu v inverzi spolu s prvním sopránem v původním znění tématu (dole).

⁸² Viz ohledně tempa v kapitole 5. 5. Návrh interpretace

Když obě podoby tématu zazní ve všech sólových hlasech, nastupuje sbor a spolu s ním i orchestr (sóla doprovázelo pouze basso continuo). Sazba i podoba témat zůstává stejná, jako tomu bylo v sólovém úseku. Plochy se liší hlavně velikostí (sborová je o několik taktů delší) a reperkusí hlasů, která je na počátku spíše nahodilá a v průběhu plochy se hlavní téma v každém sborovém hlase objeví vícekrát, než kolikrát tomu bylo v hlasech sólových. Celé fugato vrcholí textovým dovětkem „*sempiternam*“, který končí na celé notě akordem C dur a fugato uzavírá.

Druhou dílčí částí Agnus Dei je Communio. I když není oddělena generálpauzou a je v f moll, stejně jako předešlé fugato, působí mnohem klidnějším, až prostým dojmem. Tedy kontrastně. Ke slovu se dostávají opět sólové hlasy za doprovodu continua a dvojích houslí. Hudební proud nadále setrvává v polyfonní sazbě, ale už nemůžeme hovořit o fugatu. Téma, jež začíná v tenoru a sestává se z rozkladu mollového kvintakordu, sice prochází dalšími hlasy, ale rozsahem se jedná spíše o imitaci. Navíc zde nemůžeme mluvit ani o žádné výrazné protivěťě, která by za tématem následovala. Tato sólová plocha s textem „*Lux aeterna luceat eis Domine*“ je poměrně krátká. Má pouze sedm taktů. Na ní pak navazuje sborová část „*Cum sanctis tuis in aeternum quia pius es*“ v třípůlovém taktu, jejíž sazba je, poprvé v celém Agnus Dei, homofonní. Stejně, jako v části Dies irae, by se pak vzhledem k sazbě mělo po metrrytmické stránce zvolit rychlejší tempo, konkrétně rychlé, tři pulzační doby v rámci jednoho taktu. Charakterově pak vznikne kontrast k předchozí klidné části sólistů a sborového fugata. Ani tato třípůlová plocha není nikterak dlouhá. Dohromady třináct taktů je vzhledem k rychlému tempu zahráno velmi brzy, aby se tempo, rytmus i charakter opět změnil. Na text „*Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis*“ nastupuje sbor v klidném tepu, v paralelní tónině As dur, stejně jako v předchozí části v homofonní sazbě. V této klidné, rovněž krátké části má vedoucí roli druhý soprán, a to po celých sedm taktů, kde tato část trvá. Velkou zásluhu na zklidnění dění má kromě odlišné metrrytmické stránky i harmonie, která se pohybuje nejprve jen v intencích tónických střídavých kvartsextakrodů a dominanty. Toto harmonické „ukotvení“ se přeruší až na konci fráze, kde harmonie moduluje do Es dur. Poslední, ale stejně krátkou částí je opakování třípůlového „*Cum sanctis tuis...*“, která je v samém

závěru mše rozšířena o krátkou dílčí kódu v sudém, celém alla breve taktu.

Co vedlo F. I. Bibera k tomu, aby druhou polovinu Agnus Dei takto rozčlenil na čtyři krátké, hudebně kontrastní úseky, nemůžeme zcela přesně říci, neboť to v dobách baroka není úplně běžné. Když se ale podíváme na průběh celého Biberova requiem, odchylek a zvláštností oproti zvyklostem v barokní hudbě najdeme celou řadu.

5. Návrh interpretace

Při provádění barokní hudby vždy narážíme na několik interpretačních úskalí, protože tehdejší skladatelé do partitur nezapisovali tempo, dynamiku, ani frázování, jak to známe z partitur od klasicismu až do současnosti. Stročnost notového zápisu nám ale na druhou stranu dává mnoho svobody právě ve volbě tempa a dynamiky. V baroku vycházeli hudební skladatelé z toho, že interpret, který bude jejich skladbu hrát, bude zkušený a poučený muzikant, který si s tempem i s dynamikou, vzhledem ke své zkušenosti s tehdejší hudbou, poradí sám. Ve většině případů si i autoři svá díla sami hráli a jako např. Johann Sebastian Bach svá díla nepsali pro pozdější vydání, ale čistě z provozních důvodů, jako kapelníci chrámových těles, a to je tudíž nenutilo psát jakékoli pokyny pro dalšího interpreta.

Díky rozmanitosti Biberova hudebního jazyka nabízí *Requiem in f* nepřeborné množství možností pro expresivní interpretaci. Tato část práce popisuje autorův návrh interpretace. Notovým materiálem pro provedení byla partitura z notového portálu *imslp.org* v edici *Denkmäler der Tonkunst in Österreich (Drei Requiem für Soli, Chor, Orchester aus dem 17. Jahrhundert)* - viz zdroj.

5. 1. Introitus – Kyrie

Ve většině dostupných materiálů uvádí editor vydání tempové označení *Adagio*. Jedná se o jediné označení tempa v celém mešním cyklu a vzhledem k tomu, že, jak již bylo zmíněno, v baroku se tempová označení nepoužívala, jedná se spíše o návrh každého z editorů. V představě o tempu bychom se měli řídit partem basu, jehož postup by měl být plynulý, bez jakýchkoliv zastavení, tedy v tempu *Andante*. Dynamicky je vhodné mezzoforte. Slabá dynamika není úplně na místě, ale příliš silná dynamika není také vhodná, protože sbor začíná v nižší poloze. Forte by tudíž bylo technicky velmi obtížně proveditelné a nebylo by zvukově zcela optimální. Motiv v taktech 2-3, který si

předává dvojice sopránů s dvojicí altu a tenoru v taktech 3-4⁸³ začíná na lehkou dobu a tak by směřování fráze mělo pocitově tihnout vždy k druhému taktu, kde si můžeme na těžké době vytvořit malý akcent. Toto střídání probíhá ve stejné podobě, avšak v paralelní tónině v taktech 5-7. Po celou dobu bas postupuje v naprosto přesném tempu, bez jakýchkoliv akcentů, či agogických anomálií – tím bas postupuje s bassem continuumem a vytváří pravidelnou pulzaci. V homofonním úseku v taktech 11-19 je vrcholem celé fráze takt 17, kde zní od začátku po prvé celý pětihlas v plné sazbě a tím se dostaneme i do vrcholné dynamiky - forte.

Sólovou třípůlovou si označme tempem *allegro* a dynamikou *mezzoforte*. Část, kterou zahajuje bas, můžeme vnímat jako kontrastní k předchozímu sborovému úseku. Rychlé tři doby dodají charakteru hudby sice méně tklivý charakter, než by se v requiem čekalo, ale po hudební stránce je kontrast příjemnou změnou. Při nástupu ostatních sólistů je dobré dbát na frázování slov. V tomto případě se řídíme interpunkcí v textu a oboje „*exaudi*“ sólisté oddělí odsazením. I když po druhém zvolání není ve větě čárka, jedná se harmonicky o sekvenční postup, proto je v hodné odsazení dodržet i v druhém případě.

The image shows a musical score for four voices: Soprano 1 (S. 1), Soprano 2 (S. 2), Alto (A.), and Tenor (T.). The score is in 3/4 time, marked 'Solo' and 'Allegro'. The lyrics are 'Ex - áu - di, ex - áu - di o - ra - ti - ó - nem'. Red brackets are drawn under the notes for 'Ex - áu - di' in each voice part, indicating the phrasing and articulation of this phrase. The notes are in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

Obr. 10 artikulace „*exaudi*“

83

Viz kapitola 4. 1.

Závěr sólového úseku se ukotví v tónině f moll, ale dojde k vybočení a poslední akord je C dur. To v tomto případě můžeme pokládat za dominantu k f moll, ve které je následující sborová část. Aby došlo k zmíněnému tonálnímu propojení, je nutné, aby se mezi částmi nevytvořilo velké odsazení. Proto si můžeme korunu na akordu C dur označit jako průběhovou s odsazením – zavření koruny je tedy zdvihem do dalšího taktu, respektive části.

Sborový úsek se může tempově vrátit na *andante*, jako tomu bylo v úvodní sborové části a dynamicky se taktéž vracíme k počátečnímu *mezzoforte*. Konec sborové plochy končí opět v C dur, přičemž fugato, které následuje, je v tónině f moll. Objevuje se zde stejný harmonický vztah, jako s předchozím sólovým úsekem. Fugato má své hlavní téma a svou stálou protivětu a to platí jak pro plochu sólistů, tak i pro sbor⁸⁴. Artikulaci hlavního tématu zvolíme široké legato stále ve stejném tempu. Charakter se nabízí i s ohledem na rozložení textu k notám. Slovo „*Kyrie*“ je melismaticky⁸⁵ rozloženo mezi doškalní postup od prvního k pátému stupni mollové tóniny v osminových hodnotách. Protivěta text zpracovává čistě sylabicky⁸⁶. Tento rozdíl se dá zvýraznit tím, že čtvrt'ové noty v protivětě na slovo „*Christe*“ zazpíváme *tenuto*, čili je od sebe oddělíme



Obr. 11 hlavní téma „*Kyrie*“ a protivěta s *tenutem* „*Christe eleison*“

Co se dynamiky týče, rámcově ji stále držíme v *mezzoforte*, ale jak je ve fuze, eventuálně ve fugatu zvykem, musíme dynamicky vyzdvihovat hlasy, které mají hlavní téma,

⁸⁴ Viz kapitola 4. 1.

⁸⁵ Více not oproti jedné slabice

⁸⁶ Jedna nota proti jedné slabice

a ostatní linky musíme naopak zeslabit. Tento artikulační a dynamický princip pak dodržují sólisté i sbor. Na konci fugata, kterým končí celá část „Introitus – Kyrie“ Biber použil pro zvýraznění konce durovou tóniku, jak tomu bývalo v dobách baroka na konci polyfonních forem zvykem. Sazba se navíc změnila na z polyfonie na homofonii. Toto zvýraznění závěru můžeme jako interpreti podpořit *ritardandem* a korunou na závěrečném akordu.

5. 2. Dies irae

Jak již bylo zmíněno, tempové označení najdeme v celé partituře jedno jediné, a to na začátku. V analitické části byla nastíněna sedmitaktová fráze, na jejímž základě se dá tempo určit. V této frázi mají vedoucí úlohu oba soprány a ostatní hlasy je doprovází opakováním textu „*teste David*“. Aby zmíněných sedm taktů bylo pro soprány technicky dobře zpívatelné, mělo by se tempo zvolit tak, aby se dalo dirigovat na jednu pulzační dobu v taktu. Zároveň ale nesmíme opomenout doprovodné hlasy, které musí nadále v jednom taktu cítit tři doby. Metronomicky tempo můžeme označit jako sto padesát úderů za minutu na jednu půlovou notu. Při této hodnotě se v sopránech neztrácí melodická linka a zároveň lze srozumitelně interpretovat doprovodnou linku v ostatních hlasech. V doprovodné lince je vhodné dát malý akcent na první slabiku slova „*David*“ a „*teste*“ vnímat jako zdvih do těžké doby. Vznikne tím pocitové směřování do následujícího taktu a tím pádem sboristé nemají tendence tempo zpomalovat. Co se gestického uchopení týče, je tempo na hranici, kde se dirigenti velmi těžce rozhodují, zda jednu (*una battuta*) nebo dirigovat na tři doby. Výhodnější volba je v tomto případě tři rychlé doby v jednom taktu. Díky tomuto gestu se vyhneme riziku, že soprány ve výše zmíněném sedmitaktovém úseku zrychlí. Vzhledem k obsahu textu je vhodné zvolit dynamiku ve forte a zůstat v něm celou první dílčí část.

Nadcházející sólová část je v celém taktu *alla breve*⁸⁷. Při volbě pomalého tempa, zhruba čtyřicet pět úderů za minutu na půlové notě, je vhodné dirigovat na čtyři doby, tedy dirigovat čtvrté noty, nikoliv půlové, jak je zapsáno v taktovém předpisu. Toto řešení je vhodné obzvláště s ohledem na rytmus smyčcových nástrojů, který je

⁸⁷ Zkrácená podoba *tactus alla breve*, jedna doba odpovídá půlové notě, tedy dvoupůlový takt

převážně v osminových hodnotách. Stejně jako v předchozí části se dirigováním menších hodnot vyhneme riziku zrychlení tempa. Sazbou je tato dílčí část vůči bouřlivému úvodu kontrastní a proto je vhodné zvolit i výrazně slabší dynamiku. Důležité je, aby se v celém sólovém úseku zachovala plynulost tempa a abychom se vyhnuli jakýmkoliv agogickým prvkům, které v baroku nebyly úplně běžné. Rytmus, který je převážně v osminových hodnotách, je navíc komplementární⁸⁸ a tak by provedení agogických změn, nebo jakýchkoliv dalších tempově výrazových prostředků bylo vzhledem k zachování plynulosti komplikované. Zhruba ve druhé třetině části nastupuje ve fugatu sbor. Konec sólové plochy se s plochou sboru překrývá a dochází tak řetězení vět. První soprán, který nastupuje nejdříve, má velmi nelehkou úlohu. Svým nástupem by neměl narušit dosavadní vývoj a tok hudby, a to jak po stránce výrazové, tak hlavně po stránce dynamické. To je však z hlediska pěvecké techniky velmi komplikované, neboť nástup v pianu na tónu g^2 se slovem „*Liber*“ je obtížným úkolem i pro profesionálního zpěváka. Ještě obtížnějším úkolem se to pak stává v sboru složeném ze zpěváků amatérských. Věnujme se proto tomuto místu při nácviku na každé zkoušce s důrazem na včasný nádech, správné pěvecké postavení a výslovnost slabiky *li*. Velmi důležité je při nádechu zachovat všechny tři fáze pěveckého dechu – tj. 1) nádech 2) zadržení dechu a představa tónu 3) zpěv. Nádech by měl být velmi intenzivní a měl by směřovat jak do opření o bránici, tak do plic. V neposlední řadě nesmí chybět představa nazývnutí a s ní spojené nadzdvížení horní patro úst. Velkou komplikací může být i konzonant *L*. Zpěvačky by si měly uvědomit, že důležitý je v tomto místě vokál *i* a konzonant by se měl vyslovit rychle a pouze špičkou jazyka, aby co nejdříve došlo k rozeznění vokálu. Nástup v druhém sopránu je téměř totožný, ale začíná tónem es^2 , tím je technicky snáze proveditelný. Přesto by měl být postup stejný. Poté, co téma fugata projde všemi hlasy, se díky homofonní sazbě tok hudby uklidní a nachýlí k závěru dílčí části. Pokud došlo během nástupů jednotlivých hlasů k dynamickému nárůstu, je v závěru této části prostor k tomu dostat dynamiku opět do nízké polohy, na předposlením taktu zpomalit tempo a s posledním akordem, kam je možné umístit i korunu, celý hudební proud na chvíli zastavit.

⁸⁸ Doplnující se rytmus, který ve stejných hodnotách prostupuje více hlasy a tím zůstává zachována stejná rytmická pulzace

S. 1 *Rip.*
 Li - ber scrip-tus pro-fe - ré - tur, in quo
 S. 2 *Rip.*
 Li - ber scrip-tus pro-fe -
 A. *tr*
 ju - di-cán - ti, ju - di-cán - ti res-pon - sù - ra.
 Vl. 1 *tr*
 Vl. 2 *Rip. [col Soprano 2]*
 Vla 1 *Rip. [col Soprano 1]*
 Cont. *senza*

Obr. 12 řetězení vět ve vokální složce a komplementární rytmus ve složce instrumentální

V další části *Dies irae* se Biber vrací k třípůlovému taktu, který použil už na začátku. V analytické části byl zmíněn synkopický rytmus - metroritmická stránka evokuje lichý, šestidobý takt, ale zápis a s tím spojený způsob dirigování je poněkud odlišný⁸⁹. Při interpretaci je důležité zachovat poměr mezi notou půlovou a notou čtvrt'ovou, tedy nepoddát se představě šestidobého taktu a s ním někdy spojené chybné interpretaci tohoto rytmu, kdy dochází k tzv. *přetečkování* a kratší hodnota se zkracuje více, než je zapsáno. Charakter by měl být, stejně jako u vztahu mezi předešlými částmi, kontrastní. Se změnou výrazu přichází i změna dynamiky z *piana* na *mezzoforte* a tempově bychom se měli dostat na *moderato*, tedy zhruba devadesát až sto úderů za minutu na půlovou hodnotu. Rytmičkou přesnost musíme hlídat obzvláště s nástupem sboru, který při zvětšujícím se obsazení hlasů nastoupí ve forte a tím pádem má tendenci i zrychlit. Naštěstí se hned ve druhém taktu objeví nota celá s tečkou, tedy nota přes celý takt, na tři doby. Tato hodnota je ve všech hlasech i nástrojích a tím má případně dirigent prostor tempo náležitě upravit. Rovněž je dobré tuto dlouhou hodnotu

⁸⁹ Viz kapitola 4.2., obr. 4

uzavřít až s první dobou následujícího taktu, neboť metrrytmická stavba, jak již bylo zmíněno, začíná pomlčkou. Plocha je téměř u konce a dynamicky už nabízí pouze echo na samém závěru při opakování „*salva me, fons pietatis*“, které není příliš na místě, neboť další část vytváří k této sborové ploše kontrast jak sazbou, tak i dynamikou a zmíněným echem bychom se o část tohoto kontrastu připravili.

Obr. 13 návrh (červeně vyznačeno) artikulace smyčcových nástrojů v doprovodu, další fráze je pak artikulována stejně, začíná ale až dalším takt, který již na obrázku není

Dále přebírají iniciativu sólové hlasy a tím pádem se dynamicky vracíme do *mezzoforte* a v orchestru můžeme dynamiku snížit až na *piano*. Orchestrální doprovod pod sólovými hlasy v tomto místě musí korespondovat po stránce členění frází. S nástupem jednotlivých sólistů Biber mění harmonii a tuto změnu vždy utvrdí zazněním akordu v celém smyčcovém aparátu na první dobu. Naproti tomu při pokračování jednoho akordu mají nástroje (vyjma basso continua) na těžkou dobu čtvrtřovou pomlku. Co se artikulace týče, těžkou dobu bychom měli vždy zdůraznit portamentem a následnou druhou dobu zkrátit⁹⁰. V následujících taktech, kde se akord

⁹⁰ Viz obrázek 12

opakuje a nástroje první dobu nemají, se druhá doba zkracuje rovněž. Tento artikulační pořádek je celkem třikrát za sebou, a to se sólem tenoru, prvního sopránů a altu. Sólo druhého sopránů, který svým tématem uvozuje následující sborovou plochu, je už doprovázeno jiným způsobem. Zmíněná sborová plocha jsou dvě šestitaktové fráze, přičemž první je doprovázena jen pozouny a teprve druhou doprovází i smyčcové nástroje. Podle textu, kde je mnoho interpunkčních znamének, můžeme určit i způsob frázování hudební složky – tedy utvořit mírná odsazení tam, kde je v textu čárka. Tím nám vznikne několik po sobě jdoucích čtyřdobých úseků, které by ale neměly být dynamicky i agogicky zcela statické. Každý úsek by měl směřovat do své poslední doby, na které je umístěn malý akcent, a to jak *crescendem*, tak i velmi mírným zrychlením.

Obr. 13 frázování hudební složky podle interpunkce v textu s akcenty na poslední době před čárkou

Před poslední částí *Dies irae*, jenž je sborové fugato *Lacrymosa*, je vložena sólová část. Zahajují ji soprány spolu s tenorem a charakterem se napojuje na předešlý hudební tok. Sólo, které je pak svou sazbou i charakterem mírně překvapující, je sólo basové. Svou polohou, rytmickou stránkou i náhlým sekvenčním postupem na svém závěru přednáší jinou náladu, než dosavadní sazba nabízela. Po jeho čtyřech taktech, kdy ho znovu vystřídají sólistky sopránů a altu, se charakter vrátí do původní klidné atmosféry.

Část „*Lacrymosa*“, která začíná sborovým fugatem, je poslední dílčí částí *Dies*

irae. O charakteru této části již byla zmínka v analytické části. Za zopakování stojí hlavně legatový způsob provedení hlavního tématu a dynamické odlišení hlavního tématu a protivěty. I když se budeme ohledně vyváženosti hlasů v těchto dvou prvcích držet dynamického plánu, může se velmi snadno v důsledku narůstání počtu hlasů stát, že se velmi brzy dostaneme do *forte*. Proto je dobré označit si místo, kde začneme se stavbou plochy od *pianissima* až po vrcholové *fortissimo*. Tímto místem si můžeme určit takt číslo 146⁹¹, kde začíná na třetí době hlavní téma v altu. Následující nástupy tématu v basu a v prvním sopránů provedeme rovněž v *pianissimu*, stejnětak i protivětu ve druhém sopránů. S každým opakovaným nástupem jednotlivých hlasů přidáme na dynamice a tím se dostaneme až do *forte* v taktu 153, které následně vyústí do vrcholného *fortissimo* ve zdvihu do taktu číslo 156. Zajímavostí je, že vrchol celého fugata je homofonní sazba. Po tomto vrcholu následuje krátký sólový vstup tenoru. Je pochopitelné, že orchestr musí ustoupit do nižší dynamiky, aby sólistu zvukově nepřekryl, ale v žádném případě by nemělo dojít ke ztrátě napětí a tahu fráze. Sbor, který na sólistu navazuje textově, musí navázat i hudebně. Znovu by nemělo dojít k žádnému, byť sebemenšímu zaváhání a je nutné, aby sbor nastoupil včas a tím převzal po sólistovi zpět vůdčí roli. Po tomto posledním vystřídání sboru a sólisty se dostaneme na samotný závěr a tím je fugato *Amen*. Zde sice nenajdeme přímé hudební propojení například řetězením vět atd., ale *Amen* přichází hned na další dobu, po které končí předchozí „*dona eis requiem*“. Znovu dbejme na to, aby došlo k okamžitému nástupu bez jakékoliv prodlevy, zastavení hudebního toku, či jen drobného odsazení. Těmito několika propojeními vznikne poměrně velká plocha, která pak působí jako nejen jako vrchol Dies irae, ale jako vrchol celého Requiem. Ten je pak možné posílit na posledních dvou taktech – předposlední takt zpomalíme, v posledním taktu dirigujeme osminové hodnoty a na třetí době, respektive páté osmině umístíme korunu.

5. 3. Offertorium

Metrický předpis nám stejně, jako u druhé dílčí části Dies irae, udává dvoupůlový takt. I zde je lepší vnímat čtyři rychlejší doby v jednom taktu a stejně tak i

⁹¹ Viz partitura v příloze

dirigovat. V ideálním případě, dostaneme-li se zhruba na osmdesát úderů za minutu, což tempově odpovídá rychlejšímu andante. Čtvrt'ové noty v orchestru oddělujeme *détaché*⁹² a smyk mírně zastavujeme. Získáme tak rázný charakter, který je v decentní dynamice po širokém závěru *Dies irae* zvukově přijatelným kontrastem. Vstup sboru je vhodné interpretovat v silné dynamice. Kromě momentu překvapení pro posluchače docílíme také difference zvuku a nálady. Co se frázování týče, vycházejme z větné stavby. Spojme „*De poenis inferni*“ pod jeden nádech a před dokončením věty „*et de profundo lacu*“ umístíme malý přídech. Toto členění podle stavby textu podporuje i rytmus a hramonie, kdy se před předložkou „*et*“ zastaví rytmus na půlové notě s tečkou a harmonie se ustálí na dočasné tónice⁹³.

Navazující plochu sólových hlasů bychom neměli oddělit odsazením, nebo korunou na konci sborové části. I přesto, že se jedná o metrorytmicky a tempově odlišnou část, můžou na sebe plochy bez problému navazovat. Neztratí se tím tah a hudební proud tak působí jako větší celek, což je vzhledem k četnosti rozdílných dílčích částí vítaný efekt. V praxi je to proveditelné tím, že dirigent sbor uzavře až s nástupem sólistů na „*Libera eas*“. I přes spojení těchto úseků je vhodné vytěžit hudební odlišnost obou ploch - dynamicky se stáhnout do *mezzopiana* a tempo nepatrně zrychlit na *pium mosso* oproti dosavadnímu *andante*. V třípůlovém taktu toto zrychlení působí velmi přirozeně a napomáhá k již zmíněnému udržení celistvosti hudebního toku. Spodní dynamický vrchol, tedy nejslabší místo celého Offertoria, je vhodné umístit do taktu číslo 28 a jeho pokračování na „*Ne absorbeat, eas tartarus, necadant in obscurum*“. V tomto místě přestává v basu continuum hrát kontrabas a tím zmizí pocitová zvuková opora v basové poloze, sólový tenor se dostává do horní poloviny svého rozsahu a vytváří tak se sólovým altem těsný dvojhlas v terciích. Navíc nehrají, kromě *bassa continua* bez kontrbasu, ani žádné další doprovodné nástroje. Tuto slabou dynamiku musí připravit už první soprán nastupující o dva takty dříve, tedy v taktu číslo 26. Když se podaří *piano* vytvořit a zachová se stejné tempo, místo pak působí až meditativním dojmem. Tato nálada se pak může přerušit náhlým *forte* na třetí době v

⁹² Způsob artikulace smyčcových nástrojů, znamená hrát oddělovaně

⁹³ V místě se harmonicky nachází modulační pásmo, proto se jedná tóniku pouze dočasnou

taktu 39 na textu „*sed signifer sanctus Michael*“, kde nastupuje sólový bas. S basem se rozšiřuje i instrumentální složka – do bassa continua se vrací kontrabas a připojují se první a druhé housle. Tento až rázný charakter je vhodné zachovat i od nástupu sboru „*in lucem sanctam*“ až do konce celé dílčí části. Při porovnání hudebního výrazu s významem textu je tato sólová plocha zakončená vstupem sboru velmi rozporuplná. V místě, kde se hovoří o pekelné hlubině a úpadku do temnoty, se Biber dostává do horních poloh, evokujících spíše nebeské výšiny. Naproti tomu, při zmínkách o uvedení do svatého světla, které bylo přislíbeno Abrahámovi, se připojuje sólový bas a rytmická stavba ponouká k razantnějšímu provedení vhodnému spíše ke zmínce o pekle⁹⁴. Jedná se o další kompoziční zvláštnost Requiem France Ignace Bibera.

Následující část má formu, která je v celém cyklu nejpoužívanější – tedy fugato. Stejně, jako tomu bylo u předchozích přechodech mezi částmi, i zde se dají obě plochy propojit a nemusí dojít k žádnému odsazení, nebo koruně na závěrečném akordu. Závěr předchozí fráze je v G dur a fugato je v tónině c moll. Jejich vztah se tedy dá chápat jako dominantní a začátek „*Quam olim Abrahae*“ je tudíž rozvodem dominantního akordu. Fakt, že hlava tématu začíná čtvrtovou pomlčkou, by neměl nijak přerušit hudební tok a dá se tomu pomoci tím, že závěrečný akord G dur uzavřeme právě touto pauzou. Metrorytmickou stavbu tím nijak nenarušíme a dojde znovu ke spojení dvou částí v jeden celek. V metrickém předpisu je uvedeno alla breve, ale stejně jako v předchozích případech, kdy tento takt Biber použil, znovu je výhodné jej dirigovat čtyři doby v jednom taktu. Tempo přizpůsobme charakteru textu, který je až prosebným zvoláním, jehož náladu podporuje i mollová tónina. Ideální volbou je klidné moderato, tedy zhruba mezi 75 – 80 údery za minutu. Tím docílíme dojmu vyprávění, plynulosti a v neposlední řadě také celistvosti hlavního tématu. Všechny tyto prvky musíme při nácviu od sboru vyžadovat a dbát na jejich totožné provedení ve všech hlasech. Velmi důležité je zprávné vyslovování textu, přičemž ale nesmí být narušeno legato, které je pro zachování celistvosti hlavního tématu velmi důležité. Doporučuji legatem spojit celé hlavní téma, ale zároveň naslovovat každou slabiku „*Quam olim Abrahae*“ - tedy zpívat sostenuto. V žádném případě však nesmí dojít k oddělení slabik. Musí se jednat pouze

⁹⁴ Viz kapitola 3. 3. Části Requiem, význam textu

o malé akcenty na každé slabice a na pokračování věty „*promisisti*“ už by mělo být ryzí legato.



Obr. 14 artikulace tématu fugata

Tímto rozčleněním artikulace dojde k odlišení hlavy tématu od zbytku fráze. Dynamicky se na začátku můžeme pohybovat v mezích mezzoforte, abychom měli prostor si celé fugato vystavět. V mezích proto, že hlavní téma musí dynamicky vždy převyšovat protivěty. Stálá protivěta tohoto fugata⁹⁵ „*et semini ejus*“, která se poprvé objeví až poté, co hlavní téma projde čtyřmi hlasy, znamená pro amérské zpěváky, vzhledem k její poloze, ve které se v této části objeví, nemalý problém. První soprán ji začíná na tónu g^2 , a to nikoliv v silné dynamice, což s sebou nese několik technických problémů. Způsob, jakým na vysoký tón nastoupit, byl již popsán při řešení nástupu na „*Liber scriptus*“ v části *Dies irae*⁹⁶. V tomto místě je to velmi podobné. Opět je nutno dbát na intenzivní nádech, který musí v tomto místě být velmi rychlý, neboť soprány mají před svým nástupem jen velmi krátkou pomlku. Nástup na vysokém tónu je ale zdvihem do dalšího taktu. Textově se totiž jedná o spojku a ta je bez akcentu. Představa zpěvaček tudíž musí pocitově směřovat do těžké doby, kde se nachází nižší tón es^2 , který je pro zpěv v této dynamice mnohem schůdnější, a v textu je přízvukná doba. Tento postup ale nesmí způsobit to, že se zdvih na vysokém tónu ozve nezněle, nebo intonačně nepřesně. Jedná se pouze o směřování zdvihu do těžké doby. Tato protivěta se odlišuje od hlavního tématu svou rytmickou pestrostí a zvukovou lehkostí, se kterou by měla být i interpretována. Tyto dva charaktery pak stojí proti sobě, když je protivěta použita současně s hlavním tématem. Dynamicky by se měl nechat fugatu přirozený vývoj související s nárůstem počtu hlasů. Stále ale musíme dbát na zvukovou vyváženost a prosazovat hlavní téma nad protivětu. Ve vrcholné *forte* dynamice necháme nastoupit první soprán v taktu číslo 69. Jedná se o poslední sled hlavního tématu a protivěty v

⁹⁵ Viz kapitola 4. 3. Offeratorium

⁹⁶ Viz kapitola 4. 3. *Dies irae*

tomto hlase, který v kombinaci sborového pětihlasu utvoří majestátní vrchol fugata.

Sólový první soprán zahajuje další, homofonní dílčí část, konkrétně část „*Hostias*“. Je to první předěl, kde je vhodné udělat menší odsazení a nechat doznít vrchol předešlého fugata. Obzvlášť je to zapotřebí v prostorách s delším akustickým dozvukem. Dynamicky si vystačíme s *mezzoforte* na celou sólovou plochu. Proti předchozímu hudebnímu toku je *Hostias* po výrazové stránce mnohem uvolněnější a méně dramatické. Orchester doprovází sólový soprán pouze akordy a když se přidají sólisté alt s tenorem, doprovází už jen basso continuo. Prokomponovanější doprovod přichází teprve až při sólu basového partu. Klid a emocionální uvolnění můžeme ještě podpořit tím, že mírně zpomalíme tempo, aby vznikl dostatečný prostor pro všechny šesnásobné hodnoty, které se v sóle prvního sopránů objevují. Nemělo by se jednat o velký tempový zvrat, ale spíš jen o pocitové zvolnění, neboť další a zároveň poslední částí Offertoria je zopakování předešlého fugata.

Při návratu na „*Quam olim Abrahae*“ vyvstává problém, ve kterém místě vrátit tempo zpět na původní hodnotu, jelikož mezi sólem basu a nástupem altu ve fugatu není žádná pauza, sbor nastupuje bezprostředně po sólistovi. Řešením je nechat sólistu dozpívat v tempu „*Hostias*“ a tempo fugata nasadit od druhé doby dál. Toto ale vyžaduje, aby dirigentova představa o tempu byla naprosto jasná a hlavně přesvědčivá. Fugato musí mít muzikantský tah, fráze musí být plynulé a sólová plocha vyžaduje klid. Úkolem dirigenta je tyto představy tempově přiblížit co nejblíže k sobě, aby se metra co nejméně lišila.

5. 4. Sanctus, Benedictus

Prvním interpretačním úskalím je samotný začátek, jelikož závěrečný akrod Offertoria je C dur a Sanctus začíná akrodem f moll. Intonační problém není ani tak v ukotvení představy tóniny – C dur a f moll nejsou úplně vzdálené tóniny, f moll je mollovou subdominantou C dur, ale spíše v rozložení hlasů. Sborový druhý soprán, který má spolu s tenorem na začátku vedoucí úlohu, je na konci Offertoria na tónu c²,

jenž je primou v C dur. V Sanctus začíná tónem as¹, což je tercie v f moll, nebo chcete-li o velkou tercii níž, než na předchozím tónu. Tenor končí na tónu g, tedy kvintou v C dur, začíná pak f¹, primou v f moll, nebo-li o malou septimu výš. V obou hlasech máme tedy dvě možnosti, jak k počátečním tónům Sanctus dojít – intervalovou, nebo tonální metodou⁹⁷. Oba způsoby jsou možné. Podstatné je to, aby si zpěváci představili správný tón dříve, než se ozve colla parte v orchestru.

I přesto, že se jedná o slavnostní zvolání, je velmi efektní, když zvolíme slabou dynamiku, tedy *pianissimo*. Jednak vytvoříme kontrast vůči závěru předchozí části, ale také se znovu ponoříme do atmosféry zádušní mše. K této představě nám dopomůže i pomalé klidné *adagio* ve čtyřdobém taktu⁹⁸. Dynamiku můžeme nechat gradovat tím, jak narůstá počet hlasů, takže tenor, který znovu nastupuje v taktu číslo 9, už vytváří plný pětihlas v *mezzoforte*. V textu „*Dominus Deus Sabaoth*“ se sazba mění na homofonii a dojde opět k dynamickému nárůstu až do *forte*. Tím dáme frázi vrchol, který necháme pozvolna přejít zpět do *mezzoforte* na osminovém pohybu „*Pleni sunt coeli*“, který končí dvěma čtvrt'ovými notami. V této dvojici čtvrt'ových hodnot můžeme zkrátit druhou z nich a vytvořit tak jakýsi odtah. Charakter se tím po závažné a poměrně i dlouhé ploše mírně vylehčí a zároveň tím nepatrně zvětšíme osminovou polmku před „*et terra*“.

The image shows a musical score for five voices: Soprano 1 (S. 1), Soprano 2 (S. 2), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The music is in F major (two flats) and 4/4 time. The lyrics are: "De - us, De - us Sá - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra". Red brackets are drawn under the notes for the words "ce" and "li" in "coeli" for each voice part, indicating the intervallic approach to these notes. The Soprano 1 part has a trill (tr) over the first "ce".

Obr. 15 odsazení po slově „coeli“

⁹⁷ DOLEŽIL, Metod. *Intonace a elementární rytmus: Metod Doležil*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, str 32.

⁹⁸ V taktovém předpisu je celý takt alla breve

Ráznost pak dostává závěr dílčí části, jenž zpracovává text „*glorie tue*“, a to hlavně díky svému tečkovanému rytmu.

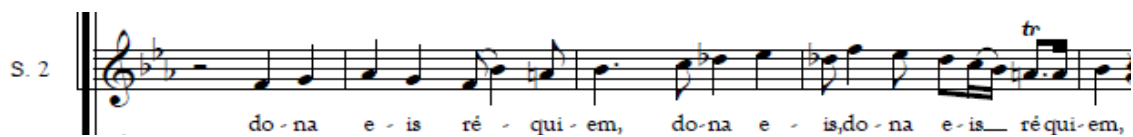
V části Hosanna, respektive Osanna, jak se dříve psalo, musíme při volbě tempa brát v potaz nejdrobnější rytmické hodnoty, které se v tomto třípůlovém taktu objeví, a těmi jsou noty čtvrté na text „*in excelsis*“. Tento postup platí pro stanovení horní hranice tempa, které by nemělo být příliš rychlé na to, aby se čtvrté noty daly vyslovit bez většího spěchu a současně abychom vytvořili kontrastní plochu k předchozí dílčí části. Co se dynamického plánu týče, hudební plocha není až do konce kromě rozdělení na sólovou a sborovou část nijak výrazně členěna, a tak se nabízí i celkem jednotná dynamika a tou je *mezzoforte*, které může v závěru sboru přejít až ve *forte*. Jak sólové části, tak i ve sborové stojí za povšimnutí text „*Osanna*“ a „*in excelsis*“, kdy nechá jít text po sobě, jako fugatové téma s protivětou. Tím pádem lze uvažovat nad dynamickým rozlišením jako například *mezzoforte* a *piano*. Na posledních třech taktech, kdy sazba přechází z polyfonie do homofonie, můžeme podpořit závěr zpomalením a dynamikou *forte*.

Po uzavření závěrečného akordu Osanna odsadíme a necháme akord ještě akusticky doznít, aby Benedictus začalo do úplného ticha a nové atmosféry. Délka odsazení pak závisí na velikosti a akustice prostoru, kde Requiem in f provádíme. V této sólové části bychom měli tempo vrátit na stejnou hodnotu, jako na začátku Sanctus, tím totiž obě části hudebně propojíme a navíc je pomalé tempo výhodné i pro sólisty, kteří ve svých partech místy mají šesnácínové hodnoty. Kromě tempa se vrací také dynamika a celkový charakter - klidná nálada, která evokuje až meditativní moment. Tuto atmosféru by neměl přerušit žádný dynamický vrchol, ať už spodní, nebo vrchní. Výhodné je držet se mezi *mezzopiano* a *mezzoforte*. Pochopitelně je také vhodné s ohledem na polyfonní sazbu odlišovat, kdy sólista přednáší hlavní téma a kdy protivětu, jako fugatové téma s protivětou. V závěru, kde je uvedeno tempové označení *Adagio*, se musíme vyvarovat toho, aby tempová změna působila náhle, či až nepřirozeně. Mělo by se jednat spíše o *meno mosso* a tempo tím pádem jenom mírně přibrzdit před koncem části Benedictus.

Naposledy se ještě opakuje Hosana. Interpretačně může být provedeno stejně, ale nabízí se několik málo změn, jako například vyměnění dynamiky v souvislosti s hlavním tématem (*Hosana*) a protivěty (*in excelsis*), nebo se dá změnit tempo. Lepší je ale provést opakování Hosana naprosto totožně beze změn.

5. 5. Agnus Dei – Communio

Závěrečná část je rozdělena do více dílčích částí, stejně jako Dies irae a Offertorium. Prvním úsekem je fugato „*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem*“. Toto fugatto projde nejprve sólovými hlasy a poté i sborovou sazbou. Mělo by se jednat o klidnou, ale přesto závažnou prosbu a tomuto charakteru musíme přizpůsobit tempo. Vhodné je *adagio*, při zhruba šedesátipěti úderech za minutu, kdy se blížíme spíše k hranici *andante*, ale při tomto údaji se objeví riziko, že se tempo příliš rozeběhne a část Agnus Dei tím ztratí klid. Znovu se v taktovém předpisu setkáváme s celým taktem alla breve a znovu je výhodnější cítit metrum na čtyři čtvrté doby. Podobně, jako u předchozích fugat, můžeme dynamice nechat volný a přirozený průběh v závislosti na počtu hlasů, které se v sazbě objevují. Za povšimnutí stojí linka sborového druhého sopránů v taktech 50 – 53. Tato melodie se vymyká dosavadní melodické stavbě a přináší sice krátké, ale přesto evoluční téma. Dirigentsky bychom měli zajistit, aby došlo ke zvukovému prosazení této linky nad ostatními hlasy.



Obr. 16 melodická linka druhého sopránů, která se v celém fugattu objeví pouze jedenkrát

Plný sborový pětihlas začínající na třetí době taktu číslo 56 je vrcholem celého fugattu. Tomu bychom měli i přizpůsobit dynamiku, kterou, jak je uvedeno výše, sice necháme vyvíjet přirozeně, ale v tomto případě můžeme vrchol podpořit zvukným *forte* ve všech

hlasech.

V přechodu na další dílčí úsek Communio sice není napsána žádná pomlka, nebo tempová změna, ale vzhledem k odlišnosti hudební sazby a k dalšímu pokračování textu, bychom od sebe měli části oddělit krátkým odsazením. Předěl se dá vyřešit plynule tím, že celou notu na konci fugata zkrátíme jen na tři doby a tempově nepatrně zvolníme na *meno mosso*. Krátký sólový úsek je pokračováním klidné atmosféry, umocňující smuteční charakter celého mešního cyklu. Tuto atmosféru změní až následující dílčí část v rychlém třípůlovém taktu.

Část „*Cum sanctis tuis*“ se jako jediná v celém Agnus Dei odchyluje od meditativní nálady. Svým třípůlovým taktem dává možnost zvolit ráznější charakter, díky němuž můžeme užít i silnou dynamiku *forte* a v ní setrvat až do následující části. Odlišnou povahu tohoto sborového úseku pochopitelně podpoříme i náležitou změnou tempa. Abychom docílili zmíněné ráznosti, měli bychom tempo zrychlit na přibližně stodvacetpět úderů za minutu, tedy na *allegro*. Toto tempo držíme po celý krátký úsek až do předposledního taktu, kde mírně zpomalíme k závěrečnému akordu této dílčí části.

Krátká, sedmitaktová fráze, která je vložena mezi opakování „*Cum sanctis tuis*“ je spodním dynamickým vrcholem celého Agnus Dei. Ještě naposledy se můžeme ponořit do niterné nálady zádušní mše. Frázi, již melodicky v homofonní sazbě vede sborový druhý soprán, necháme znít v *pianissimu* a v pomalém tempu *adagio*. Vznikne tím dojemná část, která navazuje na původní nádech Agnus Dei.

Následuje opakování „*Cum sanctis tuis in aeternum*“ opět rázným charakterem, na jehož konci je přiřčen třítaktový závěr, který uzavírá celé Requiem. „*Quia pius es*“, tedy „*neboť dobrotivý jsi*“ je textově závěrečné přání na konci celého zádušního textu. Biber tomuto textu dal optimistický nádech durovým akordem na úplném konci mše. Charakterově by třítaktový dovětek měl přejít z ráznosti do majestátního závěru v pomalejším tempu, které plynule zastavuje až do posledního akordu. Avšak stále ve *forte*, které navazuje na dynamiku předchozí části. Pokud bychom chtěli zvolit spíše smuteční charakter závěru a s ním spojenou slabou dynamiku, vzniká riziko rozbití souvislosti fráze a díky zvukové nesourodosti dojde k dalšímu dílčímu členění, které už

vzhledem k délce dovětku není žádoucí. Proto je lepší nechat Communio skončit majestátně a tím podpořit světlý dojem, který durový akord v závěru vytváří.

5. 6. Shrnutí

Při interpretaci celého mešního cyklu vždy narážíme na několik úskalí v podobě volby tempa, dynamiky a hlavně výstavby frází. U barokních děl toto platí dvojnásob, protože v dobových rukopisech nenajdeme žádné údaje, které by nám mohly v rozhodování pomoci, nebo je dokonce, jako je tomu hlavně v dílech z období romantismu, určit. U Requiem in f France Ignace Bibera je mnohdy obtížné udržet i hudební soudržnost jednotlivých částí, neboť jsou hudebně rozděleny do několika menších dílčích úseků, u kterých musíme hledat souvislosti v oblasti harmonických vztahů mezi jejich konci a začátky, podoby témat jednotlivých úseků a snažit se z pohledu soudržnosti vytvořit co nejkompaktnější dílo, které nebude působit jako několik na sebe nalepených frází.

Biberovo Requiem bychom neměli podcenit ani při nácviku. Obzvláště pak u amatérských sborů budme při nácviku velmi důslední - všechna technicky obtížná místa se musí pečlivě vyladovat a problémy technického rázu neustále řešit a opakovat správné řešení. Náročné je i obsazení sboru. Vyjma toho, že se soprán dělí na dvě rozsahově rovnocenné skupiny, na ostatní hlasy jsou kladeny velké nároky v oblasti rozsahu. Bas je svoji polohou velmi často v těch nejnižších znělých polohách a tenor velmi často zpívá svoji linku v basové poloze. Tím je Requiem in f pro mužské hlasy pěvecky velmi atypické. Alt se rovněž místy pohybuje ve velmi nízké, někdy až tenorové poloze, ale zdaleka ne tak často, jako mužské hlasy.

V oblasti orchestrálních partů není příliš mnoho technických záludností. Jako ve většině barokních děl si musíme dávat pozor na hlavně na intonaci a v nástrojích colla parte se musí shodovat frázování a artikulace s textem sborových partů. V obsazení se v krajním případě můžeme uchýlit i k tomu, že první a druhou violu nahradíme houslemi, neboť rozsah jejich partů to až na pár ojedinělých míst dovoluje. Toto řešení

však mírně mění zvukovou podobu smyčcového aparátu, ale v případě, že nemáme možnost tří violistů, dají se tyto dva party nahradit houslemi.

Při dodržení všech těchto aspektů máme šanci provést neobyčejné dílo, které zanechá jak v posluchačích, tak i v interpretech neopakovatelný zážitek.

6. Závěr

S přihlédnutím na rozsah práce se záměrem stal hlavně návrh interpretace a stručný rozbor díla. Předmětem dalšího hlubšího zkoumání by mohla být historie a okolnosti vzniku *Requiem in f*, případně i podrobnější zkoumání mešního ordinária a sekvencí.

Životopisná kapitola, jak je předesláno v jejím úvodu, se opírá pouze o několik statí v publikacích, které se nezaměřují na Bibera konkrétně, ale vždy pojednávají o více autorech současně, či obsahují větší rámec všeobecných dějin hudby.

V oblasti interpretační se jedná pouze o návrh, nikoliv o popsání jedné jediné a správné možnosti, jak *Requiem in f* interpretovat. Budiž tedy na kapitolu takto pohlíženo a věřím, že bude inspirací pro mnohé dirigenty, či sbormistry.

7. Použité zdroje

Literatura:

GILMAN, Kurt Ardee. *The importance of scordatura in The Mystery Sonatas of Heinrich Biber. Lubbock*, 1977. Dizertační práce. Texas Tech University, s. 9.

GERYK, Jan. *Houslové dílo Jindřicha Ignáce Františka Bibra*. Praha: Filosofická fakulta University Karlovy, 1948, s. 32.

CLEMENTS, James. *Biber: The rosary sonatas*. In: Heinrich Biber Homepage [online] 2004 [cit. 29.10.2016]. Dostupné z <<http://www.bluntinstrument.org.uk/biber/PavloCD2004.htm>>.

CLEMENTS, James. *Penetrating the Mysteries*. In: Heinrich Biber Homepage [online] 2001 [cit. 29.10.2016]. Dostupné z <<http://www.bluntinstrument.org.uk/biber/penetrating.htm>>.

DANN, Elias, SEHNAL, Jiří. *Biber, Heinrich Ignaz Franz von*. In: Grove [online] 2014 [cit. 29.10.2016]. Dostupné z <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03037?q=biber&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>.

SEHNAL, Jiří. *Pavel Vejvanovský a biskupská kapela v Kroměříži*. Kroměříž: Muzeum Kroměřížska, 1993, 112 s. ISBN 80-900031-2-5.

VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého II*. Vizovice: Lípa – A. J. Rychlík, 2001, ISBN 80-86093-23-9

KAPSA. Václav BIBER, Heinrich Ignaz Franz. In: MACEK, Petr a Mikuláš BEK. *Český hudební slovník osob a institucí*. Brno: Masarykova univerzita, 2003.

JUNGOVÁ, Kristýna. *Heinrich Ignaz Franz Biber: Ruť žencové sonáty*. [Heinrich Ignaz Franz Biber: The Rosary Sonatas]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra smyčcových nástrojů, rok 2015. 41 s. Vedoucí diplomové práce Mgr. Jana Michálková Slimáčková, Ph.D.

SLÁDEK, Libor. *Sborová duchovní tvorba Zdeňka Lukáše*. Praha: Karlova Univerzita v Praze, Pedagogická fakulta, Katedra Hudební výchovy, rok 2007. 125 s. Vedoucí práce Michal Nedělka.

PŘÍVAROVÁ, Kristýna. *Mše v nonartificiální hudbě*, Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Pedagogická fakulta, katedra hudební výchovy, rok 2013. 66 s. Vedoucí práce PhDr. Luboš Hána, Ph.D.

NEDĚLKA, Michal. *Mše v soudobé hudbě*. Praha: Karolinum, 2005

Notové materiály.

Biber Ignac: *Requiem in f*, Vienna: Österreichischer Bundesverlag, (1923).

Biber Ignac: *Requiem in f*, CPDL, Philip Legge, 6 January 2008

Internetové zdroje:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Rakousko-uherský_zlatý

<https://cs.wikipedia.org/wiki/Eggenbergové>

https://en.wikipedia.org/wiki/Lord_Steward

<https://cs.wikipedia.org/wiki/Lichtenštejn-Kastelkornové>

<http://www.antonin-dvorak.cz/>

<https://cs.wikipedia.org/wiki/Rekviem>

8. Přílohy

1. Památník France Ignace Bibera ve Stráži pod Ralskem
2. Podoba France Ignace Bibera
3. Plakát ke koncertu, kde vznikla přiložená nahrávka
4. CD příloha – Zvukový záznam z živého provedení Requiem in f France Ignace Bibera + partitura





Brixihův komorní soubor Teplice

Vás srdečně zve na

Koncert české duchovní hudby

v rámci projektu „BKST v Roce české hudby 2014“, který se koná



v kostele sv. Jana Křtitele v Teplicích

**9. června 2014
od 19:00 hodin**

Tento koncert je součástí 50. ročníku
hudebního festivalu Ludwiga van Beethovena

Program:

Diriguje: Marek Müller
Kristýna Přivarová

Solisté: soprán: Lucie Cihlářová, Lucie Soukupová
alt: Zuzana Pecová Maxová
tenor: Vít Šantora
bas: Libor Novák

Antonín Tučapský (*1928) | Pět postních motet

- Tristis est anima mea
- Pater mi
- Filiae Jerusalem
- Eli, Eli
- Pater meus

Leoš Janáček (1854 - 1928) | Otčenáš
Jan Lohelius Oehlschlägel (1724 - 1788) | Te Deum laudamus

Jindřich Ignác František Biber (1644 - 1704) | Requiem f moll

- Introitus – Kyrie
- Dies irae
- Offertorium
- Sanctus – Osanna
- Agnus Dei – Communio

Předprodej vstupenek v pokladně Domu kultury Teplice

Za finanční podpory



www.rokceskehudby.cz



Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta

M. Rettigové 4, 116 39 Praha 1

Evidenční list žadatelů o nahlédnutí do listinné podoby práce

Jsem si vědom/a, že závěrečná práce je autorským dílem a že informace získané nahlédnutím do zveřejněné závěrečné práce nemohou být použity k výdělečným účelům, ani nemohou být vydávány za studijní, vědeckou nebo jinou tvůrčí činnost jiné osoby než autora.

Byl/a jsem seznámen/a se skutečností, že si mohu pořizovat výpisy, opisy nebo rozmnoženiny závěrečné práce, jsem však povinen/povinna s nimi nakládat jako s autorským dílem a zachovávat pravidla uvedená v předchozím odstavci tohoto prohlášení.

Poř. č.	Datum	Jméno a příjmení	Adresa trvalého bydliště	Podpis
1.				
2.				
3.				
4.				
5.				
6.				
7.				
8.				
9.				
10.				

**Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta
M. Rettigové 4, 116 39 Praha 1**

Prohlášení žadatele o nahlédnutí do listinné podoby práce před její obhajobou

Závěrečná práce:

Druh závěrečné práce: Bakalářská práce

Název závěrečné práce: Heinrich Ignac Biber – Requiem ex F con terza
minore

Autor práce: Marek Müller

Jsem si vědom/a, že závěrečná práce je autorským dílem a že informace získané nahlédnutím do zveřejněné závěrečné práce nemohou být použity k výdělečným účelům, ani nemohou být vydávány za studijní, vědeckou nebo jinou tvůrčí činnost jiné osoby než autora.

Byl jsem seznámen/a se skutečností, že si mohu pořizovat výpisy, opisy nebo rozmnoženiny závěrečné práce, jsem však povinen s nimi nakládat jako s autorským dílem a zachovávat pravidla uvedená v předchozím odstavci tohoto prohlášení.

Jsem si vědom/a, že pořizovat výpisy, opisy nebo rozmnoženiny dané práce lze pouze na své náklady.

V Praze dne

Jméno a příjmení žadatele	
Adresa trvalého bydliště	

.....

.....

podpis